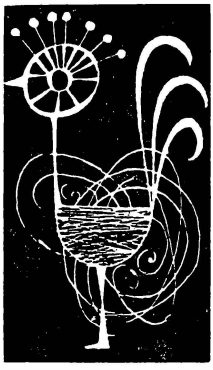
revue roumaine

1967 2



Publication littéraire trimestrielle paraissant en français, russe, anglais et allemand

Rédaction et administration:
5, Strada ION GHICA
BUCAREST
Téléphone: 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise polygraphique « Arta Grafică »
133—135, Calea Şerban Vodă, Bucarest

SOMMAIRE

AL. PHILIPPIDE — Esprit et tradition de la littérature roumaine moderne — 5

✦ La voix des poètes

Présentation par G. DIMISIANU

ION MINULESCO — Dans la ville aux trois cents églises • Nocturne • La romance des trois romances • Pastel mécanique — 13

EUGEN JEBELEANU — Le bracelet • Récompense • La veste • L'écureuil — 17

VLAÏCO BÂRNA — L'enclos du potier • Ferveur — 21

FLORENŢA ALBU — Moisson nocturne — 23

PLATON PARDĂU — Stances à la première neige — 24

PETRU POPESCO — Un dieu parmi les gratte-ciel — 25

✦ Théâtre

PAUL EVERAC — Simples coïncidences — 27

✦ Prose

DUMITRU ŢEPENEAG — Dans la cour de notre immeuble — 64
Chez le photographe — 67

IULIAN NEACŞU — Simina — 69
L'hiver quand le soleil brille — 71

✦ Pages d'histoire littéraire

GHEORGHE ŞINCAI — Chronique des Roumains et de plusieurs autres nations — 76

✦ Commentaires

ION PASCADI — L'historicité de la valeur esthétique — 80

S. DAMIAN — Promesses et pronostics — 86

OVID S. CROHMĂLNICEANU — Tristan Tzara en Roumanie — 88

✦ Rencontres avec la Roumanie

Eminesciana

MARIO RUFFINI — Notes sur la poésie érotique — 97

ANDREI A. LILLIN — Structures et poésie — 100

✦ La vie des livres

Chroniques

EUGEN SIMION — Rythmes — 103

ION NEGOÏŢESCO — La prose du poète — 105

MIHAÏ GAFIŢA — Les jeux de la compensation — 106

Notes de lecture

AUREL MARTIN — Cezar Baltag: *Reflets* — 109

MIHAÏL PETROVEANU — Ion Caraïon: *Essai* — 110

MATEÏ CĂLINESCO — Nichita Stănesco: *Onze élégies* — 111

VALERIU CRISTEA — Sorin Titel: *Le retour possible* — 112

DUMITRU SOLOMON — V. Em. Galan: *Sous le signe de l'aliénation* — 113

ION CÎMPINEANU — Nicolae Ţic: *Sur le marche-pied du wagon* — 114

GEO ŞERBAN — Ion Biberi: *Tudor Vianu* — 115

ION BĂLU — Trois recueils critiques — 116

Vient de paraître

Victoria Ana Tăuşan: *Les couleurs complémentaires;* Ilie Constantin: *La Clepsydre* (M. Pop) • Victor Felea: *Revers citadin;* Victor Kernbach: *Frisson galactique* (Şerban Foarţă) • Eugeniu Speranţia: *Poésies* (Ion Acsan) • Suzana Delciu: *Poussière d'étoiles et d'argile;* George Dan: *Le navire aux cinquante mâts;* Radu Cîrneci: *L'orgue et l'herbe* (Marina Spaco) • Sînziana Pop: *Ne renonce jamais* (Dinu Kivu) • Aurel Mihale: *Chronique de guerre;* Dumitru Corbea: *Bădia;* I. Peltz: *Avenue Văcăreşti* (Dan Ursuleanu) • Traian Filip: *Dessin d'après nature* (G. Dimisianu) • Maïa Belciu: *Le manteau de phoque* (Al. Săndulesco) • Mioara Cremene: *Le magasin aux mariées* (*Iulian Neacşu*) • Constantin Chiriţă: *La rose blanche* (Alexandru Sever) • Marin Bucur: *Un jour d'été du matin au soir* (Emil Manu) • Ovidiu Papadima: *Cezar Boliac;* Constantin Ciopraga: *George Topîrceanu;* D. Cesereanu: *Arghezi et le folklore* (H. Zalis) • Cornel Regman: *Confluents littéraires* (Mircea Anghelesco) • Vera Călin: *Métamorphose des masques comiques* (Edgar Papu) pp. 118—126

✦ **La scène**

VIRGIL BRĂDĂŢEANU — Le théâtre en Roumanie 127

✦ **Le cinéma**

AL. RACOVICEANU — Les voies du documentaire 133

VALERIAN SAVA — Une parodie: *le Dr. Faust XX* 135

RĂZVAN POPOVICI — *Les matinées d'un jeune homme sage* 136

✦ **Beaux-Arts**

ADINA NANU — Tendances dans la sculpture actuelle 138

Expositions

Rétrospective MICHAELA ELEUTHERIADE, GABRIELA PĂTULEA-DRĂGUŢ, THEODORA MOÏSESCO-STENDL, ION STENDL (Olga Buşneag) • TIBERIU NICORESCO, VLAD CRIVĂŢ (Dan Grigoresco) • VASILE GRIGORE (Iulian Mereuţă) • ILEANA BRATU (Mihaï Negulesco) 142—148

Le livre d'art

ILEANA ŞOLDEA — Paul Petresco et Paul H. Stahl: *Tapis roumains* 150

✦ **Musique**

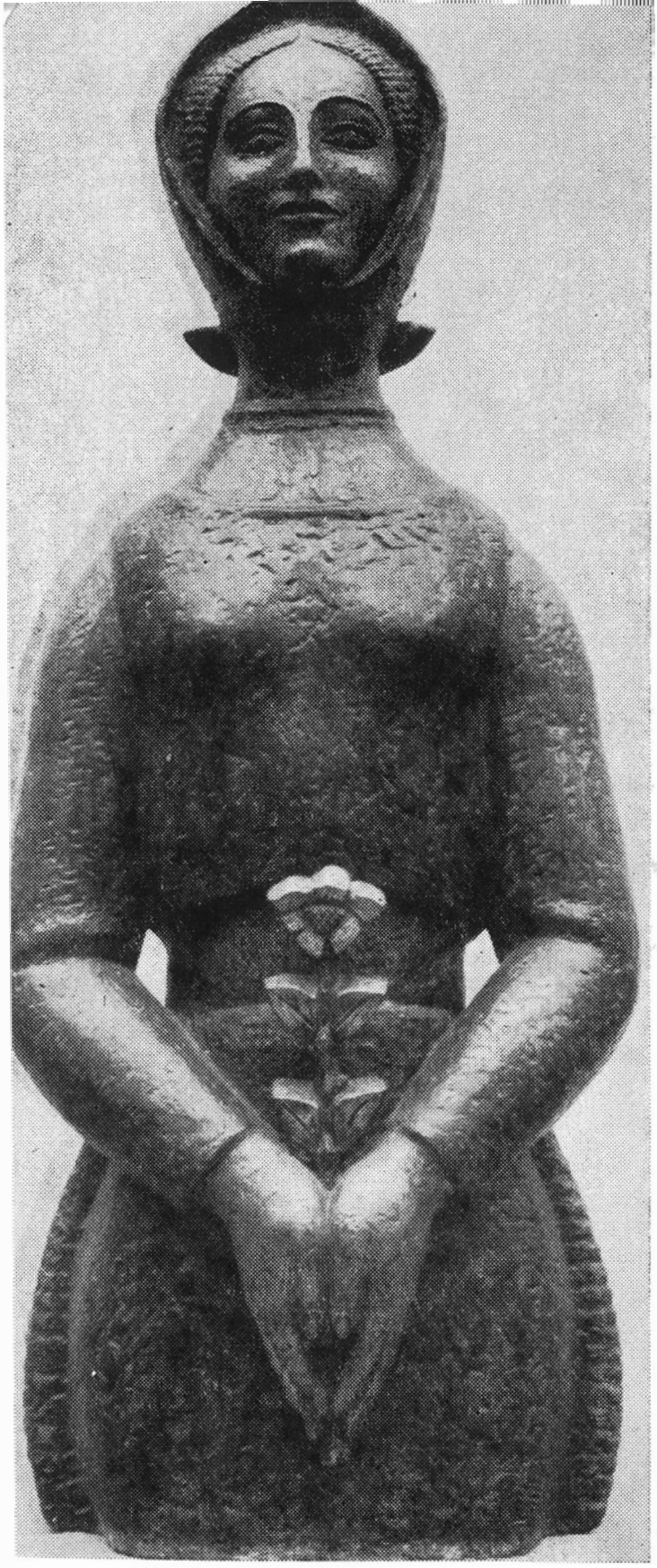
LIVIU GLODEANU — Du rôle joué par le folklore 151

CRISTIAN CONSTANTINESCO — La vie musicale 153

✦ **Nouvelles de l'édition**

✦ **Nos collaborateurs**

XXIe ANNÉE N° 2 1967



ION IRIMESCO
La Fleur (*bronze*) v. p. 138

ESPRIT ET TRADITION DE LA LITTÉRATURE ROUMAINE MODERNE

par AL. PHILIPPIDE
de l'Académie

Dans chaque littérature commencent à se dessiner à un moment donné de son existence les contours d'une tradition. Par tradition littéraire j'entends un ensemble, plus ou moins ordonné, d'accoutumances, de manières, d'habitudes, ainsi qu'un faisceau de modèles et d'exemples consacrés par une longue pratique — en d'autres termes un trésor de valeurs classiques. La tradition suppose donc un certain acquis et, au moment où elle prend naissance, une période de développement déjà révolue.

A l'époque où parurent les premiers monuments de sa période moderne, c'est-à-dire après 1830, la littérature roumaine avait derrière elle plus de deux siècles d'activité féconde, solides assises, propres à favoriser un nouvel essor dans l'ambiance créée par la grande activité patriotique et le renouveau national qui annonçaient l'Union.

La littérature roumaine avait eu jusque là un caractère didactique ou religieux, ou encore historique. Les œuvres appartenant à la littérature roumaine ancienne doivent être jugées pour ce qu'elles sont la plupart du temps, c'est-à-dire des ouvrages de culture destinés à informer, à édifier ou à enseigner des préceptes religieux. L'élément artistique en était exclu par définition, ou bien, s'il existait, il y jouait un rôle secondaire. Ce qui ne signifie point pour autant que les qualités d'un art littéraire fassent défaut aux chroniques ou aux ouvrages d'édification. Pour la précision de la narration, la vigueur du style, l'habileté à définir des caractères, les *Chroniques* de Ion Neculce [1], le recueil de légendes intitulé *Un certain nombre de paroles* et les *Sermons* d'Antim Ivireanul [2] peuvent procurer au lecteur des satisfactions d'ordre esthétique. Cependant les ouvrages de la période qui, dans ses grandes lignes, comprend le XVIIe et le XVIIIe siècles, ont avant tout un caractère culturel et ne présentent qu'un faible intérêt littéraire. A cette époque, on goûtait surtout les plaisirs esthétiques offerts par la lecture des livres populaires. La poésie populaire contenait un élément artistique proprement dit. Et c'est sur le folklore qu'allait se fonder le mouvement littéraire avant-coureur de la poésie roumaine moderne.

En parlant de la contribution apportée par la littérature roumaine ancienne à la formation d'une tradition littéraire roumaine, il importe de tenir compte d'un fait significatif. Les ouvrages des chroniqueurs moldaves et valaques ne furent imprimés qu'à partir du milieu du XIXe siècle (les chroniques moldaves parurent dans l'édition de Mihail Kogălniceanu [3], *Chroniques de Moldavie* 1845—1852, les chroniques de Valachie dans le *Magazine historique de la Dacie* de Laurian et Bălcesco [4], 1845—1847). Exceptionnellement, certains ouvrages religieux furent imprimés plus tôt, ainsi les *Homélies* de Varlaam [5], parues à Jassy en 1642—43, et le *Psautier en vers* de Dosoftei [6], imprimé en 1673. De telles conditions ne favorisaient guère la naissance d'une tradition littéraire. La plupart des ouvrages anciens circulant sous leur forme manuscrite, excepté les livres du culte, qui n'exerçaient qu'une faible influence sur le style littéraire national, la formation de ce style s'en trouva retardée. Sans doute, ce style existait-il déjà, dans la poésie populaire par exemple, dont on n'avait pas encore formé de recueils manuscrits, ainsi que chez certains chroniqueurs particulièrement doués, comme Ion Neculce.

On ne saurait donc s'étonner que la tradition littéraire roumaine naisse vers 1840—1850 à peine, lorsque paraissent les premières éditions imprimées des chroniques et que l'on commence à recueillir et à imprimer les poésies populaires. Pour mieux comprendre l'esprit qui allait présider au développement de la littérature roumaine moderne, il importe de tenir compte aussi de l'époque où cet événement se situe.

La littérature roumaine moderne apparaît tardivement dans l'ensemble de la littérature universelle. Les premières œuvres littéraires de valeur parurent à peine vers le milieu de la première moitié du XIXe siècle. Ces débuts se situent en un temps où le romantisme renouvelait la littérature européenne. Née en plein romantisme, la littérature roumaine moderne échappa dès l'abord à l'influence du classicisme. Elle est au nombre des rares littératures européennes à n'avoir pas fait leur stage classique et à s'être développées en plein romantisme. La littérature roumaine moderne prend naissance et grandit à une époque de profonds bouleversements littéraires, tandis que le romantisme s'élève contre la tradition classique qui, deux siècles durant, avait sévèrement gouverné la littérature européenne. Ce fait est extrêmement important car il exerça une influence décisive sur le contenu, le style et la signification générale de la littérature roumaine au cours des cent cinquante ans où elle brûla les étapes pour réaliser, en ce bref laps de temps, une évolution de plusieurs siècles.

Au moment où paraissaient les premiers monuments de valeur de la littérature roumaine moderne, c'est-à-dire vers 1840, une immense révolution, la révolution romantique, venait de s'accomplir; loin d'être soudaine, il lui avait fallu, pour aboutir, plusieurs décennies. Le romantisme avait suscité le goût du folklore, de la poésie populaire, goût guère en honneur à l'époque classique. L'étude et l'analyse de la poésie populaire, les emprunts faits par les écrivains au folklore sont les conséquences immédiates et nécessaires de cet attrait pour des littératures nationales qui caractérise aussi le courant romantique. Jamais la conscience nationale ne s'était manifestée avec autant de puissance qu'en pleine période d'épanouissement romantique.

La poésie populaire, on le sait, n'a été mise en valeur qu'à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, et d'abord en Angleterre et en Allemagne *(Reliques of Ancient English Pœtry* de Thomas Percy paraît en 1765, les *Volkslieder* de Herder, publiés en 1778 et 1779, ne reçoivent le titre célèbre de *Stimmen der Völker in Liedern* que dans l'édition posthume parue en 1807). Cette valorisation de la poésie populaire se poursuivra jusqu'au milieu du XIXe siècle et s'étendra à toutes les littératures. Elle continuera plus tard aussi. Je voudrais simplement faire remarquer qu'à l'époque qui nous occupe elle bénéficiait d'un enthousiasme débordant et d'une profonde intensité spirituelle. Ce phénomène marque dès l'abord la littérature roumaine moderne qui se développe à partir de 1830. Ne nous hâtons pas, toutefois, d'expliquer le fait par la seule ambiance de l'époque. On attachait effectivement beaucoup de prix alors, dans les milieux littéraires, à la mise en valeur du folklore. Cependant — fait bien plus significatif — les écrivains roumains en ce temps-là voyaient surtout dans la poésie populaire une base solide et durable pour la création d'une poésie nationale, marquée au coin de l'originalité et qui, se distinguant de toutes les autres, servît au mieux la cause de l'Union des Principautés roumaines.

La littérature roumaine se développa sous l'aiguillon de la terrible nécessité d'exister, elle le fit à un rythme accéléré et rapide, stimulé par le souci de la quantité, plutôt que de la qualité. Si ce phénomène, commun à d'autres littératures naissantes, accusa en Roumanie un caractère plus aigu qu'ailleurs, c'est que plusieurs dizaines d'années durant (jusque vers 1850 au moins), la littérature roumaine fut directement soumise à la cause de l'époque. C'était le temps de la renaissance nationale. Les écrivains voyaient dans la littérature un instrument culturel et politique. C'est alors que Ion Heliade Rădulesco [7] prononça ces paroles demeurées célèbres: « Ce n'est pas le moment de faire de la critique, mes enfants, il s'agit d'écrire — écrivez donc ce que vous pourrez et comme vous pourrez.» *(De la traduction d'Homère, 1837)*. A l'époque qui précéda immédiatement l'Union, les écrivains songeaient moins à la beauté du style qu'à l'efficacité de leurs œuvres.

Néanmoins — et dès ce moment — perce chez certains écrivains (notamment chez les auteurs moldaves) le souci de l'écriture, qui s'exprimait précisément par le besoin de retrouver, ou de fonder, une tradition littéraire nationale, les canons esthétiques nationaux de la littérature roumaine. En 1844, sept ans à peine après que Heliade eut prononcé ses paroles, Costache Negruzzi [8] écrivait à l'un de ses correspondants: «Avouez-le, la traduction de Dosoftei, avec ses articulations savantes et dont la lecture n'est jamais fatigante, n'est-elle pas préférable? Elle ne comprend aucune phrase redondante, compliquée et boiteuse.» Il s'agit là d'un passage des *Vies des Saints*, traduites par Dosoftei.

Le souci de l'écriture, la tradition de la composition, appelée à susciter des jouissances esthétiques, se manifestent dès cette époque, avec l'apparition du récit et de la nouvelle. Cette dernière forme enregistre dès l'abord une nouvelle historique du plus grand mérite, *Alexandru Lăpuşneanu*, de Costache Negruzzi, parue en 1840. Dans la littérature roumaine, le récit était destiné à la plus haute fortune. L'art de conter est, sans doute, un des caractères profonds de cette littérature, un élément marquant de la tradition littéraire roumaine dont les racines plongent dans la nature même du peuple.

La littérature roumaine moderne doit aux rapports qui l'unissent à la poésie populaire ainsi qu'aux œuvres de la littérature ancienne (représentée notamment par celles des chroniqueurs) d'avoir pu, dès le début, assimiler les influences et rattraper en moins d'un siècle les principales littératures européennes vieilles de sept ou huit siècles, dont deux dominés par la discipline classique.

Vasile Alecsandri joua un rôle décisif dans la formation de la littérature roumaine moderne et fut de ceux qui fixèrent les éléments de la tradition littéraire roumaine. Fort sensible à la valeur artistique du mot, Alecsandri, dès ses premières œuvres, soigne tout particulièrement l'expression. La littérature roumaine moderne se fonde sur son œuvre. Sans lui, ce développement de notre littérature, postérieure à 1850, est impensable. Avec Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri est le pionnier de la prose littéraire roumaine. Sa *Bouquetière de Florence* paraît en 1840. Guidé par son instinct du théâtre, et par un métier emprunté aux auteurs comiques français du XIXe siècle (Picard, Labiche et, par la suite, Augier), Alecsandri a écrit d'excellentes comédies. Il a jeté les bases du poème dramatique roumain, genre qui a prospéré jusqu'à nos jours. Alecsandri a aussi créé les premières œuvres remarquables de la poésie roumaine moderne. Son écriture, sa forme littéraire sont toutes d'équilibre, de mesure, d'harmonie. Rien n'émouvait la sensibilité poétique d'Alecsandri comme le spectacle de la nature. Chez lui, le sentiment de la nature allait de pair avec le goût de la poésie populaire dont il fut le premier, on le sait, à montrer les beautés littéraires en publiant en 1852—1853 le premier recueil de poésies populaires, que d'ailleurs il ne manqua pas de polir et de corriger, ainsi que l'indique le titre de l'ouvrage: *Ballades choisies et corrigées*.

Dès lors la littérature roumaine moderne revêt rapidement les caractères particuliers appelés à former la physionomie de ses traditions vigoureuses. Privée, par les circonstances historiques, du bénéfice d'un stage classique, la littérature roumaine ancienne ne fut pourtant pas pauvre en esprits brillants et profonds, armés d'une solide culture classique. Je citerai, en premier lieu, Miron Costin [9] et Dimitrie Cantemir [10]. Leur style et la construction de leur phrase se ressentent de l'influence du latin. *La Nation moldave* de Miron Costin et *l'Histoire hiéroglyphique* de Cantemir sont des monuments littéraires roumains qui s'inscrivent dans la plus solide tradition du classicisme latin.

La culture roumaine devait renouer avec cette tradition vers le milieu du XIXe siècle. Les qualités du style classique se retrouvent toutes dans la prose mesurée, équilibrée et harmonieuse d'Alexandru Odobesco [11]. Son *Pseudokineghetikos* est un monument littéraire issu de ce que Saint-Evremond nommait le plaisir de la conversation, illustré par maintes œuvres classiques françaises ou européennes ayant subi l'influence française. Un de ses amis, auteur d'un traité de chasse, avait prié Odobesco de préfacer son livre; emporté par l'élan de la conversation, Odobesco finit par écrire un long essai sur le thème de la chasse dans l'art et la littérature, de l'antiquité aux temps modernes. Cet ouvrage nous transporte d'emblée dans une ambiance de conversation érudite et sereine qui est celle du classicisme; c'est l'ambiance même du *Laokoon* de Lessing. Avec *Pseudokineghetikos*, la littérature roumaine accomplit le stage classique que les vicissitudes historiques l'avaient empêchée de faire en temps voulu, de pair avec les littératures occidentales.

Cette étape classique sied à merveille à la nature du Roumain. Plus proche du ciel éblouissant de la Méditerranée que des brumes septentrionales, l'âme roumaine, équilibrée et sérieuse, n'est pas encline à exagérer les sentiments et repousse le paroxysme. L'exaltation dévote de l'extase, les fureurs mystiques ne sont pas son fait. La poésie populaire roumaine le prouve. Le *dor*, nostalgique désir, ce sentiment dont le nom ne peut être fidèlement rendu en aucune autre langue et dont sont empreintes la plupart des « *doïnas* » (terme non moins intraduisible), est un sentiment parfaitement terrestre, sans rien de métaphysique, un sentiment serein, sain, étranger à toute extase. Il suppose toujours quelque chose de concret, un but précis, clairement indiqué: on se languit des rivages lointains, de sa bien-aimée, de sa patrie, de la liberté. Ce sentiment ne franchit jamais les limites de la réalité sensible; enfin, et ce n'est pas là le moins important, le *dor* est fait aussi de dégoût pour la solitude, du besoin de compagnie.

La littérature roumaine moderne naquit, disions-nous, en plein romantisme européen, vers 1830 ou, plus précisément, à une époque où le romantisme allemand et le romantisme anglais, dont les plus belles fleurs s'étaient épanouies entre 1790 et 1820, avaient déjà donné leurs œuvres les plus représentatives et où, à leur suite, le romantisme français avait jeté l'éclat éblouissant de sa physionomie personnelle. Les écrivains roumains de la génération de 1840, notamment Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, Grigore Alexandresco [12], se forment donc au moment précis où les rayons de l'école romantique française éclairent toute l'Europe et pénètrent surtout les littératures de date plus récente, comme la littérature roumaine moderne. Coïncidence, certes, mais aussi affinité. De toutes les écoles romantiques européennes, l'école française était la plus proche de l'âme roumaine. On sait que le romantisme français ne répudia jamais ses

origines classiques, notamment dans son vocabulaire. Victor Hugo met dans ses odes le « beau désordre» qui règne dans celles de Jean-Baptiste Rousseau; Lamartine hérite des restes de Parny, tandis que Baudelaire a les rigueurs formelles de la plus pure tradition racinienne, comme plus tard Mallarmé dans *Hérodiade*. Très proches de la littérature française par leur nature et leurs inclinations, les écrivains et les poètes appartenant à la première période de la littérature roumaine moderne étaient classiques de nature et de goût. Alecsandri, Costache Negruzzi avaient au plus haut degré le don de la construction, vertu latine. C'est affaire de parenté et de sympathie plus que d'influence et l'époque poétique d'Alexandru Macedonski [13] en offre un exemple frappant. Ce dernier assimila les influences du romantisme et du symbolisme français auxquelles il sut donner des couleurs roumaines et des sonorités personnelles; ces influences, il est vrai, se réduisaient chez lui à un aiguillon stimulant un grand talent autochtone. Macedonski est l'exemple même d'un renouvellement qui ne renie pas la tradition; le renouvellement de ce genre est un trait particulier à la littérature roumaine.

Mesure, harmonie, équilibre sont dès l'abord des qualités qui ne tardent pas à devenir traditionnelles dans la littérature roumaine moderne. Nous les retrouvons dans les *Souvenirs* et les *Contes* de Ion Creangă, ce conteur qui perpétue les traditions du disert Ion Neculce.

Romantique de nature, Mihaï Eminesco est, sous ce rapport, une apparition presque unique dans la littérature roumaine; son œuvre poétique répond admirablement au phénomène psychique qu'un autre poète profondément romantique, Gérard de Nerval, nommait « la dispersion du rêve dans la vie réelle». Contemporain du symbolisme français, qui est un développement rénovateur du romantisme, Eminesco inaugure le romantisme roumain que ses caractères distinguent des autres courants romantiques. Ces caractères sont précisément ceux qui, de 1870 à 1880, s'affirmaient comme les traits fondamentaux et durables de la tradition littéraire roumaine, au premier rang desquels se situent les liens unissant le poète au folklore, partant à l'âme du peuple, et les qualités méditerranéennes d'équilibre, de mesure et d'harmonie que nous évoquions tout à l'heure. Fait significatif, Eminesco qui, vers la fin de sa brève existence, étudiait les poètes latins, traduisit Horace et, dans son *Ode dans le mètre antique*, exprima sa sensibilité romantique sous une forme d'une grande pureté classique.

Le Roumain naît conteur. Nos traditions populaires se fondent, dans une large mesure, sur ce don et les conteurs occupent une large place dans la littérature roumaine. Ion Creangă est le conteur roumain par excellence et il n'en est point de plus proche de l'âme populaire. La tradition du récit, inaugurée par Ion Neculce, passe par Costache Negruzzi et Ion Creangă pour trouver son expression parfaite dans l'œuvre de Mihaïl Sadoveanu. Celui-ci joint les dons du conteur à cet autre élément traditionnel de la littérature roumaine qu'est le sentiment de la nature. Notons que, chez les écrivains roumains, et chez les Roumains, en général, le sentiment de la nature revêt un caractère légèrement différent de tout ce qu'il représente, depuis Jean-Jacques Rousseau, dans l'évolution de la sensibilité littéraire européenne des deux derniers siècles. Dans l'Europe occidentale, riche d'une vieille civilisation citadine datant de la Rome impériale, le sentiment de la nature revêt généralement le caractère d'une contemplation esthétique, issue du raffinement blasé des héritiers d'une vieille culture qui s'enthousiasment plus difficilement devant les beautés de la nature, en raison de la méditation philosophique qu'ils ont, depuis longtemps, interposée entre la nature et eux, ou bien parce qu'ils jugent les beautés de la nature en voyageurs épris de pittoresque. Il suffit, pour sentir cela, de comparer quelque paysage vu par Rousseau dans *les Rêveries du promeneur solitaire*, la description, exacte et précise, d'un paysage de Flaubert et une page de Sadoveanu. Chez Sadoveanu, la nature est toujours présente; sa vie et ses mouvements accompagnent la vie et les mouvements des personnages. Bien mieux: la nature participe à la vie spirituelle d'une foule de personnages de Sadoveanu et forme l'accompagnement des actions relatées. Le sentiment de la nature apparaît ainsi dépouillé de toute attitude esthétique (en dépit de la grande beauté du style, dont la pureté recèle des trésors de poésie). Le sentiment de la nature éprouvé par le Roumain pourrait faire l'objet d'une étude approfondie; il naît du contact direct et simple de l'homme avec la nature, de cette fraternité avec la nature que le peuple roumain éprouva et cultiva au cours de son existence millénaire, par une culture inscrite surtout dans son cœur. Ce fait trouve son expression permanente dans cette poésie de la nature qui remplit la littérature roumaine moderne, et il faut y voir un des caractères marquants du phénomène littéraire roumain.

Le roman, qui évolue selon d'autres lois que le conte, du fait que son facteur principal est l'art de construire et non pas l'art de conter, a rencontré, dans la nature du Roumain, des qualités assez nombreuses pour se retrouver dans la littérature roumaine moderne. On y trouve d'abord ce sens des proportions et de la symétrie qui fait que les détails concourent à l'harmonie de l'ensemble. Cette qualité nous frappe déjà dans la construction parfaite de la nouvelle historique *Alexandru Lăpuşneanu* de Costache

Negruzzi. Elle se manifestera avec toujours plus de force, depuis *Parvenus d'hier et d'aujourd'hui* de Nicolae Filimon [14] jusqu'aux romans de Liviu Rebreanu. Personnalité vigoureuse, romancier par vocation, formé par l'étude, Rebreanu nous a, dans *Ion*, donné une profonde image des campagnes roumaines, tandis que dans *la Révolte* il brossait une large fresque des révoltes paysannes de 1907 et un incomparable tableau des campagnes en mouvement.

Il y aurait intérêt à analyser les caractères par quoi le roman roumain se distingue du roman d'autres littératures et à rechercher dans quelle mesure il répond à la nature de la littérature roumaine. Les personnages du roman roumain n'ont généralement pas de problèmes d'ordre spirituel et ils ignorent l'angoisse métaphysique. Les exceptions — et, en disant cela, je songe d'abord à l'œuvre de Galaction [15] — n'infirment pas la règle. Dans le roman roumain, les conflits jaillissent généralement de sentiments bien définis et primordiaux. Tout s'y passe à ras de terre, les passions y ont des objets précis; les aspirations ne s'y perdent pas dans les abstractions ou le surnaturel. Ce sont des aspirations et des sentiments parfaitement normaux. Le caractère roumain repousse le morbide et l'indécis. On est également en droit d'affirmer que le roman d'analyse, brillamment représenté en France, son pays d'origine, ne convient que médiocrement à la nature de la littérature roumaine, rebelle à la notation sèche des mouvements de l'âme ainsi qu'à la spéculation et à la discussion d'idées qui remplissent maintes pages des romans allemands, du *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Gœthe au *Doktor Faustus* de Thomas Mann, au ton souvent didactique, pédagogique.

Un autre élément apparaît dans la littérature roumaine moderne: le comique. Il importe de l'apprécier prudemment de peur de se livrer à des généralisations superficielles. Caragiale a conféré au comique sa violence aiguë. Son rire est cinglant et la littérature dramatique roumaine n'offre guère de terme de comparaison aux effets de ses pièces et de ses nouvelles, car il n'est pas d'écrivain roumain qui, autant que Caragiale, ait été à l'affût des faiblesses humaines et du ridicule. Cette exception confirme le goût manifesté par la littérature roumaine moderne pour la gaudriole et la plaisanterie. La tradition en remonte, à mon sens, à Ion Creangă, voire aux comédies d'Alecsandri qui contiennent — la remarque a déjà été faite — telles situations et tels caractères comiques que Caragiale allait reprendre dans le sens sarcastique. Les *Souvenirs* et les *Contes* de Creangă sont pénétrés d'une gaîté bien roumaine, bien différente de l'esprit français ou de l'humour anglais. C'est un mélange de badinage sans méchanceté, d'indulgence, de rire tolérant et dénué de cruauté, qui vise à une ironie bonhomme plus qu'à la dureté de la satire. C'est en somme un comique tout de bonne humeur, une plaisanterie directe et vigoureuse, dépourvue d'arrière-pensées subtiles ou d'effets à retardement. Il s'ajoute aux autres éléments traditionnels de la littérature roumaine.

Entre 1920 et 1940, tandis que la littérature européenne était emportée dans un tourbillon de mouvements contraires, la littérature roumaine, enfin consciente de sa nature, poursuivait son évolution sur son propre terrain, repoussant les influences superficielles, ignorant les modes passagères ou ne leur accordant qu'un simple intérêt de curiosité, vite allumé et vite éteint, ne glanant dans les courants littéraires de l'étranger que les éléments qui répondaient au caractère de la nation.

Une nature encline au concret et à l'immédiat, comme l'est celle du Roumain, est plus propice à l'innovation qu'une nature éprise de spéculations métaphysiques. Chez nous, la recherche ne s'enlise pas dans « l'incognoscible», surtout quand elle vise à la connaissance. Le renouveau artistique et littéraire et l'esprit de recherche d'après la première guerre mondiale allaient particulièrement souligner le caractère personnel de la littérature roumaine moderne. A cette époque, la prose connaît un bel essor. Son caractère plus posé, plus proche de l'intelligible et du rationnel la mit, dans une certaine mesure, plus à l'abri que la poésie de l'attrait troublant exercé par l'esprit de renouveau. Il y avait beau temps que la poésie roumaine poursuivait cette recherche de formes et de significations nouvelles, qui, à partir de 1920, allait engendrer un courant presque général. Eminesco et Macedonski, chacun de son côté, avaient fait franchir une nouvelle étape à la poésie roumaine. Nous songeons, évidemment, ici aux caractères généraux de cette poésie. A l'issue de la guerre la tendance au renouveau s'accuse avec plus de vigueur. Dans la littérature roumaine la recherche de formes nouvelles s'opère sans ignorer et sans mépriser les monuments du passé. Ce ne fut donc pas un renversement du passé, mais la *poursuite d'une œuvre de construction.*

Cet état de choses est admirablement illustré par l'œuvre poétique de Tudor Arghezi. La puissance de renouvellement de ses moyens d'expression est l'une des grandes qualités de Tudor Arghezi. Les nouveaux moyens d'expression coulent de source, le plus aisément du monde, en vertu d'associations multiples. Il s'agit là de ce phénomène si rare — et si intéressant — d'une pensée qui procède par images. En prose le même phénomène se produit avec la même intensité dans l'œuvre de Ionel Teodoreanu [16]. Depuis l'apparition de son premier volume *Paroles adéquates* et jusqu'à nos jours, Arghezi a con-

servé intacte cette puissance d'expression rénovatrice. Il est frappant de voir à quel point l'œuvre poétique d'Arghezi perpétue les traditions de la littérature roumaine par ses rappels folkloriques dans le ton, le rythme, les attitudes. Ces rapports noués avec le folklore se manifestent sans relâche dans la nouvelle ordonnance des mots qu'évoque le premier recueil de vers. Arghezi sait découvrir dans les mots une foule de significations inédites. Au poète de les associer d'une manière nouvelle afin d'en extraire cette richesse de sens enfouie dans une langue aussi vieille et jeune tout ensemble que le roumain. Dans les autres littératures les poètes rénovateurs ont affaire à des mots affaiblis par un trop long usage, ce qui les engage à vouloir en changer le sens. D'où la différence profonde entre les voies de renouvellement de la poésie roumaine et celles des autres littératures poétiques européennes.

Les circonstances historiques, politiques et sociales ayant changé, le contenu social s'est vu accorder une importance accrue et la littérature roumaine actuelle, en vertu d'une inclination naturelle issue des structures psychiques du peuple, poursuit vigoureusement sa grande œuvre constructive, selon un procédé qui lui est, depuis longtemps, indispensable et familier.

Pour conclure on est en droit d'affirmer qu'au cours de son développement, si riche et si varié, incroyablement rapide, la littérature roumaine a réuni des trésors de valeurs classiques autochtones ainsi que cet ensemble d'habitudes et de manières caractéristiques qui forment une tradition. C'est à cette tradition qu'elle doit de se distinguer des littératures étrangères. La littérature roumaine a au premier chef une propension marquée pour la poésie lyrique et pour le récit. Un grand nombre de monuments durables, dont nous n'avons cité que quelques-uns, confirment notre dire. Les éléments lyrique et narratif n'excluent, certes, ni le don d'observation réaliste (qu'implique nécessairement, quoique accessoirement, le récit) ni la force de la construction, témoin l'œuvre de Rebreanu. L'art de la construction s'accommode de l'équilibre, de la mesure, de l'harmonie propres à l'art populaire roumain, stylisé avec un raffinement naturel, qualités qui caractérisent toutes les œuvres de la littérature roumaine en ce qu'elles ont de meilleur.

A en juger par son évolution actuelle, la littérature roumaine est toujours prête à accueillir un renouvellement mesuré, issu d'exigences profondes, psychiques, tendant à explorer les zones moins connues de la pensée poétique. Désireuse aussi d'élargir le champ de ses observations, elle favorise l'éclosion des moyens d'expression les plus variés. Elle se fonde sur une tradition susceptible de s'enrichir sans relâche de nouvelles expériences. Cette riche tradition vit dans les profondeurs; guide invisible, elle assure à la littérature roumaine ses valeurs personnelles dans les échanges littéraires internationaux.

---

[1]) *Ion Neculce* (1672(?) — 1745) — auteur des *Chroniques de Moldavie, du Prince Dabija au second règne de Constantin Mavrocordat*, et d'*Un certain nombre de paroles.*

[2]) *Antim Ivireanul* (? — 1716), métropolite de Valachie. Erudit aux idées larges, il encouragea l'impression de livres en langue roumaine. Son ouvrage principal, un recueil de *Sermons*, prouve ses grands dons oratoires et dénonce les mœurs des grands boyards de son temps.

[3]) *Mihail Kogălniceanu* (1817—1891), politicien, historien, écrivain et journaliste. Il milita en faveur d'un Etat national unitaire roumain et de réformes sociales démocratiques. Il assura, par son activité intense, le développement de l'enseignement et de la presse et encouragea l'étude de l'histoire roumaine par la publication de plusieurs revues: « Arhiva românească » (les Archives roumaines), « Dacia literară » (la Dacie littéraire), « Propăşirea » (le Progrès), « Steaua Dunării » (l'Etoile du Danube). Il fit paraître aussi des recueils de documents concernant l'histoire de la Roumanie.

[4]) *Magazin istoric pentru Dacia* (le Magazine historique de la Dacie), périodique publié à Bucarest (1845—1847) par les soins de deux historiens patriotes, Nicolae Bălcesco (1819—1852) et August Treboniu Laurian (1810—1881). On y publia un grand nombre d'excellentes études et de monographies concernant l'histoire de la Roumanie, véritables plaidoyers en faveur de l'unité et de la liberté nationale et sociale des Principautés.

[5]) Varlaam (? — 1657), métropolite de Moldavie qui introduisit l'usage de l'imprimerie dans la Principauté de Moldavie. Les *Homélies* contiennent les premières pages de prose artistique roumaine ainsi que plusieurs pièces en vers.

[6]) *Dosoftei* (1624—1693), métropolite de Moldavie. Il introduisit l'usage du roumain dans la liturgie et encouragea la publication d'ouvrages religieux rédigés en roumain. Son *Psautier en vers* traduit du slavon emprunte un grand nombre d'éléments à la versification folklorique.

[7]) *Ion Heliade Rădulesco*, cf. R.R., no 3/1966.

[8]) *Costache Negruzzi* (1808—1868), prosateur connu pour ses nouvelles historiques *(Alexandru Lăpuşneanu, Sobieski et les Roumains)* et pour ses *Lettres* satiriques, sorte de mémoires.

[9]) *Miron Costin* (1633—1691), érudit roumain, auteur des *Chroniques de Moldavie, du Prince Aaron à nos jours* (1595—1661).

[10]) *Dimitrie Cantemir* (1673—1723), prince régnant de Moldavie, grand érudit d'un savoir encyclopédique, cf. R.R. no 4/1966.

[11]) *Alexandru Odobesco* (1834—1895), prosateur et historien, auteur d'un essai, *Pseudokinegheticos*, de nouvelles historiques, d'une *Histoire de l'Archéologie* ainsi que de nombreuses études d'histoire, d'histoire de l'art, etc.

[12]) *Grigore Alexandresco* (1810—1885), poète roumain qui prit part à la révolution de 1848 et combattit en faveur de l'union des Principautés roumaines. Il composa des poèmes patriotiques, des satires et des fables.

[13]) *Al. Macedonski* (1854—1920), personnalité marquante de la poésie roumaine moderne. Cf. R.R. no 1/1966.

[14]) *Nicolae Filimon* (1819—1865), romancier, nouvelliste, critique musical. Cf. Revue Roumaine no 4/1965.

[15]) *Gala Galaction* (1879—1961), prosateur roumain. Cf. Revue Roumaine no 1/1967.

[16]) *Ionel Teodoreanu* (1897—1954), prosateur appartenant au cercle de « Viaţa Românească » (Vie Roumaine). Auteur de nombreux romans éminemment lyriques, fort appréciés dans l'entre-deux-guerres, dont la trilogie *A Medeleni.*

ZOE BĂICOIANU: Maternité (verre) →

L'œuvre de ION MINULESCO marque une étape importante dans l'évolution de la poésie roumaine après 1900; elle eut des effets substantiels en ce qui concerne la régénérescence du langage lyrique et l'enrichissement des techniques poétiques. Constituant une des réactions de l'esprit nouveau introduit en poésie par Al. Macedonski et dirigé contre l'offensive menée par le courant du « Semănătorul», elle contribua à délivrer la conscience poétique roumaine de la tyrannie exercée par les formes vétustes. Emule des symbolistes français, Ion Minulesco s'inspire de l'univers propre à la civilisation citadine et technique; il ajoute ainsi à la poésie roumaine une dimension jusque là ignorée ou considérée comme impuissante à exprimer des états d'âme lyriques. Les conséquences sont considérables, tant pour la vision que pour le langage poétique qui use hardiment d'expressions courantes, de termes empruntés au journalisme, de néologismes, de mots usuels. Minulesco assouplit l'expression, fait appel à certaines associations choquantes, se livre à la volupté de l'euphonie, et obtient des effets infiniment séduisants et plastiques. Ce qui nous frappe dans sa poésie c'est une lancinante nostalgie des rivages lointains, des paysages exotiques, une soif inapaisée de vagabondage, un état d'esprit qui traduit un mépris organique et avoué pour l'étroitesse de l'esprit bourgeois, pour le provincialisme spirituel du milieu. Attitude qui, malgré tout, débouche sur l'humour et sur le pastiche de son propre style, sur une jubilation « cynique» qui pousse le poète à tirer parti du côté grotesque et prosaïque de l'existence. Passons sur certains éléments caducs des poèmes de Ion Minulesco pour n'en retenir que les qualités qui lui permirent d'annexer de nouveaux territoires à la sensibilité lyrique roumaine.

EUGEN JEBELEANU débuta, sous les auspices du poète Ion Barbu, par des recueils d'une poésie abrupte, elliptique, qui, extirpant de son sein toute disposition sentimentale, réussissait à merveille dans les paysages stylisés. Par la suite, son lyrisme se chargera de significations civiques et sociales et s'exprimera avec un pathétisme tout romantique, sans toutefois renoncer à une écriture poétique moderne. *Ce que l'on n'oublie pas* (1944), poème d'une grande puissance, prouve sa vocation de tribun; on y entend gémir une conscience blessée par le long cortège des souffrances de la foule au nom de laquelle elle voudrait « *se transformer en hache, en flamme armée de griffes / ou en une forêt vengeresse en marche*». L'une des œuvres les plus représentatives d'Eugen Jebeleanu est assurément *le Sourire d'Hiroshima* (1958), ample poème

← *GRIGORE VASILE: Pissenlits* (huile)

d'une construction originale. La valeur de ce poème réside dans la force impressionnante qui transforme la succession des épisodes en visions symboliques intensément dramatiques. Le poète nous invite à l'accompagner dans une nouvelle descente aux Enfers pour y contempler, frémissants d'horreur, le brasier d'un gigantesque holocauste. Mais ce poème du néant atomique est aussi un poème de la révolte et de la solidarité, le poème de la victoire remportée par l'homme sur les ténèbres de la mort: «... *Hiroshima s'élève au-dessus du monde / Oh ! Son visage qui traversa la mort ! Une de ses joues est pareille à la lune / l'autre est ensoleillée, tel l'ivoire...*» Ses œuvres récentes, où reviennent des thèmes anciens, nous offrent aussi des éléments inédits. Nous y avons la révélation d'une zone de sensibilité qui risque de surprendre tout lecteur familier d'Eugen Jebeleanu, habitué à voir en lui un poète tendu, dramatique, véhément. C'est une île aux lueurs crépusculaires, une mélancolie paisible, un rivage où vient enfin jeter l'ancre un navire en détresse.

A l'instar des autres poètes originaires de Transylvanie — Coşbuc, Goga, Beniuc — VLAICO BÂRNA a la conscience de l'histoire, dont les mythes se présentent à son esprit sans relâche, quoique cet esprit soit serein et non pas messianique. Chantre de la nature avant tout, il se plaît à évoquer des paysages en combinant les couleurs selon un chromatisme suggestif. Dans ses nombreuses marines *(Vues de la Dobroudja*, etc.*)* nous déchiffrons la nostalgie secrète qu'un montagnard nourrit pour l'étendue marine: Vlaico Bîrna est un lyrique classique, un virtuose de la description poétique dont les accents fervents, inattendus, nous réservent toujours des surprises.

Les buts que se propose FLORENŢA ALBU justifient son expression lyrique directe et lapidaire. Le poète aspire à chanter les joies quotidiennes et leur harmonieuse simplicité. Sous son air apparemment tranquille frémit une âme impétueuse, toujours soumise à la censure de la lucidité. De là ces oscillations de la sensibilité entre l'impétuosité et l'austérité, la tendresse et la dureté, la gravité et l'exubérance, en d'autres termes un mélange de contrastes comme nous en offre la grande plaine du Bărăgan, patrie du poète.

PLATON PARDĂU, qui appartient à une des plus récentes générations de poètes, aspire à distiller les essences; ses expressions sont mesurées, rigoureuses et pathétiques tout ensemble. Son univers caractéristique se compose d'éléments qui rappellent fortement les origines montagnardes du poète: forêts, sommets, bûcherons, conducteurs de radeaux — tout concourt à affirmer un style naissant.

Enfin, le plus jeune poète du recueil que nous vous présentons est PETRU POPESCO, représentant de la « nouvelle vague » lyrique. Auteur «à programme», il se proclame poète citadin, champion lyrique de l'univers de la civilisation moderne, d'une ambiance nettement contemporaine. Si le décor poétique de Platon Pardău se compose de montagnes, de forêts, de radeaux, celui de Popesco est fait de « boulevards scintillants», de « limousines cristallines», «d'immeubles imposants », de cinémas et de stades, enfin de tous les accessoires modernes introduits par le siècle dans la conscience poétique.

G. DIMISIANU

I O N M I N U L E S C O

Dans la ville aux trois cents églises

Dans la ville aux trois cents églises,
Depuis trois ans
Les cloches sonnent sans arrêt...
Et la ville est pleine de gens
Qui se demandent:
— Où est le saint?...
Où est la sainte anonyme?
Pour qui donc sonnent les cloches, sans arrêt, depuis trois ans?...

Les prêtres vêtus de noir, tels des croque-morts,
Depuis trois ans,
Regardent d'un air sombre la blanche foule amassée sur la voie
Les prêtres vêtus du noir des grands oiseaux de proie,
Tremblent en voyant la foule révoltée depuis trois ans!...

Où est le saint?
Où est la sainte anonyme?
Qu'on nous dise
Pour qui donc sonnent les cloches, sans arrêt, depuis trois ans?
A qui envoyons-nous tant de cierges
Et tant d'argent?
Où est la sainte qui pardonne les péchés? ...
Qu'on nous le dise...

Et les questions de la foule révoltée
S'élèvent
Comme les flots de la mer démontée
Et dans la ville aux trois cents églises,
Semble tomber
Des airs, la menace:
— Qu'on nous dise... qu'on nous dise...
.....
.....

Dans la ville aux trois cents églises,
Depuis trois jours
Aucune cloche ne sonne plus, aucun airain;
Et la ville aux trois cents églises

Depuis trois jours,
Semble avoir été peinte derrière la vitre d'un cirque forain !...

Nocturne

La tête d'un roi-Saltimbanque nous semble cette nuit la lune !
Et sur le ciel un noir nuage dessine un glaive qui s'avance
Poussé par les bouffées de vent
Vers ce bouffon qui rit et danse...
Mais l'impassible roi l'attend
Comme Polonius, tacite, caché derrière le rideau...

Un glaive menaçait l'empire des constellations — pourtant
Le roi riait...
Il était gai
Pourtant, là-haut,
Vaincus, les astres se mouraient,

Tels des lutteurs agenouillés
Devant ceux qui, la bouche froide, ne leur pardonneront jamais,
Tels des lutteurs blessés, sans armes,
Menés par les vainqueurs, le long
De toutes les contrées soumises
Et par le sang
Et par le feu
Et par le fer !...

— Prends garde, Sire !
Les rois, ils ont le même sort
Que les soldats assassinés pour le caprice fou d'un roi.

— Prends garde, Sire !
Médite donc à ta parole irréfléchie,
Regarde autour de toi l'armée
Qui meurt
Et qui ne peut comprendre
Ni ton plaisir
Ni ta folie...
Et dans la voix des morts écoute la grande vérité qui dit
Qu'un même sort nous guette tous, rois ou soldats.
Et, si tu veux, épargne-les !...

Mais le roi-fou les regardait

Indifférent, et souriait,
Et regardait vers les étoiles qui mouraient toutes, une à une...

Ô quelle tête de bouffon nous semble cette nuit la lune...

La romance des trois romances

Je me suis dit:
Je vais écrire les trois romances que voici...
Et dans ces trois romances folles j'enfermerai trois morts chéris
Comme dans trois cercueils de cuivre
Trois froids instants, trois grands soucis
Et dans mon cœur pétrifiés,
Pareils à trois cadavres d'astres flottant dans cet azur, là-haut,
Et oubliés dans le chaos,
Semblables à trois chrysalides sur une branche de cyprès...

Je me suis dit:
Une romance
Je veux la calligraphier à la manière florentine
Que déploya jadis le Dante pour Beatrice la Divine
Et dans chacun des vers, des rimes, je poserai cet or ancien
Que les croyants amoncelèrent
Sur le tombeau du Grand Chrétien...

Je me suis dit: L'autre romance
Sera sculptée sur le rythme des lesbiennes érotiques
Lorsque les légendaires folles et les aèdes rient, dansent
Et boivent pour Vénus la blonde et lui chantent leurs cantiques
Et chaque vers sera fardé
Du lourd carmin pris sur les lèvres des courtisanes non pareilles...

Et la troisième des romances
Sera drapée dans la tristesse;
Je l'écrirai de telle sorte
Que dans ses vers pleurera l'âme
Du désespoir des nuits polaires
Et la romance sera verte, un vert d'étang, un vert infâme
Sépulcre pour tous les trouvères
Qui jamais plus ne chanteront.
.....

Je me suis dit:
Je vais écrire les trois romances que voici...

Hélas, mais du carmin des lèvres
Et de cet or qui fut jadis
Ne reste aujourd'hui qu'une tache
Tache verdâtre, qui m'oppresse telle une pierre funéraire
Et sous laquelle, pâles, dorment
Trois morts accords de ma guitare...

Pastel mécanique

La désolante teinte grise d'un pluvieux matin étique
Caresse l'agonie triste d'un train piteux qui, plein de morgue,
Nous siffle son impertinence par trois échappements phtisiques
Et, résigné, descend la pente comme les sons tombant de l'orgue
Vers une crypte funéraire
Pleine du lourd parfum des cierges
Et du benjoin, et de l'odeur
D'eau de Cologne
Et de fleurs.

Dans la Vallée de l'Olt ou dans
La Prahova,
Le paysage
Est similaire lorsqu'il pleut.
Les mêmes agonies profanes
Sont simulées par tous les trains
Quand ils désirent, — oh, en vain, —
Se pavaner avec la grâce fantasque de l'aéroplane !...
Les mêmes grands hoquets banaux,
Le même trio de signaux
Dans le matin, semblent des pleurs
Rasants pour tous les voyageurs...

Monochromie en vert:
Les monts et les sapins sont en carton —
C'est un pastiche des faiblesses et des tristesses animales
Qui, souvent, montent leur Calvaire sur la chaussée, près des wagons,
Pastiche de la fantaisie, des inspirations vassales...

Ô toi, pastel trop mécanique —
Ô toi, l'alliance
De l'art nouveau
Et de la science,

Tout autrement te peint Cézanne
Mais moi je t'imagine ainsi !...

EUGEN JEBELEANU

Le bracelet

Miracle vrai,
Ce pouls qui bat, calme et léger,
Tels les souples ébats rythmés
D'une très jeune anguille
Sous les eaux de l'aurore,
Par un automne d'or !
Miracle vrai !
Ta cadence permet
A mon travail de se mouvoir tranquille,
Facile,
Utile,
Tel l'avisé maçon
Levant rouges murailles,
Maisons savantes,
Bibliothèques faites avec
Des étages de brique ardente.

Miracle aussi,
Miracle si
Mon pouls fébrile et agité
M'eût dit: Attention ! Danger !
Miracle quand j'entends
Le tic-tac de mon sang,
Comme si, palpitant,
Une couleuvre bleue
M'avait crié: je veux
Te mettre en garde;
Comme si mon fidèle cœur
Sonnant son rouge cor d'alarme
Eût appelé aux armes
Et commandé
La marche des patrouilles irritées,
La marche des globules mauves en colère
Contre mon ennemi,
Contre notre ennemi,

Ô ! Humanité chère !

Miracle vrai, rythme vivant,
Horloge de mon sang,
Rythme tranquille,
Rythme fébrile,
Quel que tu sois, tu m'es
Invisible bracelet,
Joyau précieux
Que nul milliardaire ne peut
Acheter.
La mort peut, certes, le voler
Ou le briser,
Mais en ce monde, suis le seul
Qui puisse le porter.

Récompense

18

Récompense ! Tu as le don de réveiller
La feuille de papier
De son sommeil d'hiver.
Tu peux la faire
Se couvrir d'ombres printanières,
Ou de soleil, ou d'ardentes artères
Coulant leur encre bleue
Comme de la vraie vie. Tu peux
Faire ondoyer la page blanche
Comme de chaudes amoureuses hanches,
Ou comme un golfe souriant
Par toi, les pages nues
Se muent en immenses étendues
De neiges scintillantes.

Et sache bien que la mouette
Au transparent plumage
Qui de ta palpitante page
S'envola,
Viendra poser
Sur tes doigts effilés
Un long baiser;
Elle viendra à la tombée
Du soir, à ton insu,
Et baisera

Ta main que tortura
Le labeur de ton cœur.

Du cycle «Elégies pour une fleur fauchée»:

La veste

Veste qui sieds découragée,
accrochée, au petit bonheur,
sur les rebords d'un siège,
Tu es un chien qui, rabougri, se meurt.

De tout mon corps qui fut,
elle n'a rien gardé.
Les ombres l'ont mouillée, et c'est
Le vêtement humide d'un noyé.

Les choses, alentour, murmurent:
« Que cette veste est solitaire ! »
Or, cette veste jadis mienne habille
L'affreux secret, l'affreux mystère.

Lisse-la comme, si souvent, le firent
jadis, tes doigts cajoleurs.
Puis, prends mon bras et conduis-la
à ces invisibles tailleurs,

qui sur mon corps tout transparent
et hérissé de côtes, vont couper
un vêtement léger
ourdi avec les fins rayons de ton armée.

L'écureuil

J'allais à travers bois
Où le soleil envoie ses vagues encensées
Parfois coupées
Par l'encensoir des écureuils.
J'étais petit. Les pins en cathédrale

Me faisaient plus petit encore,
Et je songeais déjà à la vieillesse,
Aux choses qui finissent.
Je tressais en pensée, à l'aide de vergettes,
De douces lyres pour caresser les nuages
Que j'essayais d'atteindre, de toucher
Pour en sortir des sons, soit bleus, soit argentés
(Je n'y réussissais que parfois; et en rêve,
Quand je planais poursuivi par des monstres
— que je devais, après, rencontrer pour de vrai...)
Mais en rêve, je m'en débarrassais
Appuyant fort sur la pédale d'air
Et m'envolant plus haut. J'aurais voulu
Rire, mais pas tout seul,
Pencher ma tête sur l'épaule de quelqu'un
Interroger, puis être interrogé,
Ou simplement être laissé tranquille,
Comprendre du sapin les larmes troubles
Entrelacées aux miennes. Mais, hélas
Ma tunique de collégien
Au numéro brodé aux manches,
Emblème de forçat, me serrait,
20 *Bloquait mes ailes.*
Pourtant je t'avais pressenti
Ma blanche flamme,
Si attendue,
Si tard venue.
J'aurais voulu être un oiseau,
Surtout quand j'entendais siffler
Le train qui passe et ne vous prend jamais.
J'étais à peine un petit homme.
Je regardais les boucles et les barbes
Liquides des ruisseaux;
J'écoutais comme roulent,
Dégringolant, les foules de cristal,
Qui déjà demandaient des comptes à ma vie.
J'avais envie
De renaître escargot aux traces de platine,
Ou d'être le parfum des champignons;
Enfin, surtout,
J'étais jaloux
De cette terre qui sait faire
Son lit comme elle veut, et dormir sans bromure
(Que je prenais, hélas, alors, déjà).
Mon Dieu! Mon Dieu!
Le soir tombait, l'écho
Passait entre les arbres en cylindres,
L'écho se faisait orgue, et répétait:
Mon Dieu! Mon Dieu!

Et la nuit moissonnait,
Silencieusement, les cimes des forêts.
Mes regards je levai
Et vis un écureuil inattendu,
Inentendu.
Il était resté là,
Avec sa crépitante queue d'étoiles.
Je pris alors entre mes bras
Un arbre; j'étais sûr
Qu'il existait des arbres femme.
Et je collai ma tête blonde,
Mon visage glacé, contre sa peau
Brûlante encore. Je rêvais,
Blanc écureuil, d'être avec toi
En train de parcourir le monde.

V L A Ï C O B Â R N A

L'enclos du potier

Dans le penchant du mont taillant l'argile
— gluante et bleuâtre —
la réduisant en poudre sur l'âtre,
dans son enclos,
il l'amassa en un monceau géant
creusant dans sa pulpe
une niche.

Ensuite, la glaise torturée par la roue
grillée par le soleil,
lui demanda la grâce des pluies,
ou peut-être seulement
la fraîcheur domestique
d'un débris de ciel
échu dans l'ombre du puits.

Elle l'obtint avec sollicitude et abondance,
la soif de la terre devait être étanchée
pressentant qu'après tous ses tourments
toute une file d'avatars l'attendaient encore
avant d'acquérir sa forme et son âme.

Sans tarder
les pieds nus ont improvisé une danse
une danse de tribu au rythme intérieur
car les faîtes des peupliers
frappaient sans bruit
le tambour du ciel.

Et le charme ensorcelant de la danse
amassa la glaise en poudre
reliant chaque grain l'un à l'autre,
formant une pâte molle et gluante
que ses mains déchirent,
pétrissent, pétrissent...

Sur la roue en bois
la pâte heurtée claque
annonçant le réveil de la terre,
son passage dans le monde merveilleux
de l'imagination
vers lequel
la chaleur de ses mains créatrices
l'aide à s'élever,
lui prêtant la géométrie des étoiles, de la lune,
la virginité des seins,
le frisson fluide des cuisses
et la rondeur des coupes de gland.

Les créations d'argile
devaient être ensuite vêtues
par le pinceau des émaux crus
car au couchant les attendait
la fournaise du soleil.

Ferveur

Je hais la maussade inertie des pierres
brûlées par le gel,
moulues par les chaleurs torrides,
où les lézards viennent réchauffer
leur sang froid.

Je hais la maussade inertie des pierres
sur lesquelles les vents tamisent

les charpies de la neige,
la nappe de poussière
faisant virevolter, sonores, les dunes.

Je hais la maussade inertie des pierres
dont la foudre du ciseau
vient mordre des monceaux d'éclats
libérant le pur sourire,
le sourire énigmatique de Nophrite.

F L O R E N Ţ A A L B U

Moisson nocturne

Au chant de minuit du coq
la lune démente dirige, sur les grand-places désertes,
de fantastiques ailes, de fantastiques batteuses,
et les fait tournoyer sur les places désertes.

Parmi les statues équestres pétrifiées,
mes chevaux arrachent des étincelles au basalte
et se frayent une voie profonde
à travers les épis et le ciel.

Doux arôme des blés et des avoines mûres,
Les cigales questionnent, les cigales se taisent,
nuits enlunées de juillet,
champs émigrant vers les villes
à travers mon cœur.

De ciel en ciel
je crie vers d'autres moissonneurs —
ils tournent leurs yeux vers moi
et je reconnais, dans ces dizaines de visages,
chacun de mes âges,
surgis à cette moisson nocturne
parmi les rêves qui ont grandi
au-delà de la taille, au-delà des épaules,
jusqu'à ces rides sur le front,
jusqu'à ces rides sur le front...

PLATON PARDĂU

Stances à la première neige

Venant du fond des forêts, la première neige frappe
obliquement mon front, mes cheveux, mes paroles,
obliquement la main saisissant la torche
du couteau; je ne peux échapper
à ce méandre qui me ceint
comme un vase d'argile; du fond des forêts
quelqu'un frappe. Et moi
je me bats contre la première neige de l'année,
avec ma brûlante chaleur d'homme,
avec mes secrètes défaites
avouées, de toute façon — chaque mot que je vous ai dit
m'a vaincu
et m'a traîné sur la grand-place
ligoté par des cordes: voyez-le,
24 *celui qui s'est forgé tout seul des guerres perdues,*
celui qui a jeté dans le puits
les clés du retour, la besace
à provisions pour la traversée du désert.
Que dis-je? Il y a de longs creusets, terrorisés
par des milliers d'atmosphères; des roues à aubes
rongent les cuves de marbre jusqu'à ce qu'il
n'en reste plus qu'une fine pelure; des acides
aux voix corrosives menacent
la matière qui a passé par mes yeux.
J'entends, je sens ce mouvement
auquel mon corps prend part,
s'oxydant comme un électrode
dans des foudroiements, hélas, sans tension
de temps à autre. Au fait,
la première neige me frappe
comme la foudre, nettoyant
les chemins, couvrant les mots retranchés,
m'égalisant pour un instant à tout
ce qui est blanc, et pourtant, je le sais —
je vivrai toujours
sous cette couleur avec laquelle j'ai été fusillé
par le peloton d'exécution que je porte
sous ma côte gauche.

PETRU POPESCO

Un dieu parmi les gratte-ciel

Du cycle « Blues »

Il n'y avait pas de vent. Les nuages s'étaient arrêtés,
Blancs dans le bleu, grands sur la ville menue,
Les grands nuages, la petite ville, les petites rues, les larges nuages,
Pétrifiés, incrustés jusqu'au dernier flocon dans le bleu,
En bas, sous le grand soleil, sous les nuages, les clochers minces et pointus,
Les rues, les jardins des guinguettes aux vertes parois tressées,
Des bouteilles, des gens, des arrière-cours, des caisses,
Soleil, bruit d'été, bruit de soleil,
De la musique çà et là, et tout ceci venu d'en haut,
Des nuages qui entourent la ville comme de grands requins
Faussement endormis, un bathyscaphe.
Nuages et ciel et la ville volant dans le ciel, les étages découpant les nuages,
A tel point que le vertige vous prend à lever les yeux vers le dixième,
Nuages en haut, toutes ces choses en haut, en bas beaucoup de maisons, de fenêtres,
Dans une mansarde quelque part dans la zone sud de la ville,
Moi près de quelques livres rêvant à un peu de calme
Chaleur été soleil nuages 5 heures moins vingt l'après-midi.

Les poèmes de Ion Minulesco ont été traduits comme suit: *Dans la ville aux trois cents églises* par **A.G. Boeşteanu;** *Nocturne, La romance des trois romances, Pastel mécanique* par Mihaï Ungureanu. Les poèmes de **Eugen Jebeleanu** ont été traduits par D. I. Suchianu, ceux de Vlaïco Bârna par Mircea E. Balaban et ceux de **Florenţa Albu,** Platon Pardău et Petru Popesco par Annie Bentoïu.

t h é â t r e

Il n'est peut-être pas de dramaturge roumain plus difficile à caractériser que le plus fécond d'entre eux: j'ai nommé PAUL EVERAC. Ses œuvres touffues qui se nourrissent de documents, aspirent à la métaphore, prennent leur envol sur le champ concret du journalisme et pénétrant souvent dans les zones abstraites de l'idée sont, à la fois, réalistes et intellectualistes. Ses pièces, à l'allure de reportages dramatiques, se fondent sur le contact immédiat avec une foule de réalités quotidiennes; aussi semblent-elles échapper à la tradition qui consiste à construire l'intrigue selon un critérium dramatique; l'analyse toutefois révèle que les faits et les événements, loin d'être juxtaposés, répondent à une idée directrice précise et délibérée. La structure en est paradoxale et déroutante grâce à ce mélange de journalisme, de faits divers et de conceptualisme, de poésie épique et de lyrisme dont le tout forme un drame. Le noyau de ses pièces, toujours plus riche et plus varié que ne l'exige l'intrigue théâtrale, linéaire, force les rigueurs de la tradition en multipliant les plans du sujet sans que l'auteur songe à s'en prendre aux canons. Cette hétérogénéité est peut-être une faiblesse de l'art d'Everac, bien que le théâtre moderne n'attache plus beaucoup de prix à la composition. Quoi qu'il en soit, cette hétérogénéité renforce peut-être l'originalité de la substance dramatique sans retarder la cristallisation du style.

Everac paraît s'intéresser moins à ses personnages qu'au milieu, à l'ambiance, à l'atmosphère, à la psychologie sociale, au dynamisme du groupe. *La Grille*, une de ses premières pièces, étudiait la décomposition d'une famille de paysans aisés; *l'Oeil bleu* analysait la psychologie d'un grand chantier; dans *Fenêtres ouvertes* l'auteur opérait une section dans l'existence d'une usine sidérurgique, tandis que dans *Costache et la vie intérieure* il observait la vie d'un groupe restreint, vestige d'un grand chantier, et que, dans l'*Estafette invisible*, il revenait aux milieux de l'industrie. Les caractères dominants des pièces d'Everac sont le souci de l'atmosphère, des liens unissant les personnages, de leur groupement et leur regroupement selon des critériums éthiques, l'influence exercée sur le caractère humain par le climat moral.

Cette prédilection témoignée par l'auteur à l'atmosphère et à l'analyse de la psychologie du groupe inclut, au lieu de les exclure, les conflits mettant aux prises les personnages qui se mesurent constamment à quelque idéal moral. Le débat se déroule sur plusieurs plans, comme dans *Simples coïncidences* où les générations se situent à des points de vue différents par rapport à la même réalité. Cette pièce, comme les précédentes, nous révèle en l'auteur un moraliste, certes, mais un moraliste qui hait la férule. Ses personnages, perdus dans un labyrinthe d'hypothèses, sont en quête de la vérité unique de leur existence; leurs expériences successives ne manqueront évidemment pas de leur présenter des vérités multiples, parfaitement ou apparemment valables. Paul Everac a le secret de transformer le choix que la vie nous propose en conflit dramatique; il sait trouver le prétexte théâtral tant dans les situations extrêmes et le paroxysme de la tension dramatique que dans la vie quotidienne, jugée jadis anti-théâtrale par définition. Ces débats, ces sursauts visent à la perfection, au dépassement éthique, dont les voies, multiples et tortueuses, sont irréductibles et fatales. La moralité de ces pièces — notamment des dernières — est qu'il faut lutter pour découvrir sa voie et son idéal, que les questions doivent être posées généreusement, sans souci de principes préétablis.

Un style brillant, plastique, un humour direct, une certaine propension à la méditation (parfois aussi le souci de l'écriture) achèvent de définir l'art d'un dramaturge qui occupe actuellement une place importante sur les scènes roumaines.

DUMITRU SOLOMON

PAUL EVERAC

Simples coïncidences

Pièce en deux parties (dix tableaux)

PERSONNAGES :

EMIL VLĂSCEANU
TEODORA VLĂSCEANU
SORIN VLĂSCEANU
DANIELA BUZURA
GHEORGHE BUZURA
CECILIA EPURE
DĂNILĂ COMAN
LE PÈRE FLORICĂ PREDOIU
VICKY MICLESCO
MIA CARAMAN
AGRIPINA (voix)

L'âge et la qualité des personnages, le lieu et le temps où se déroule l'action, résulteront du texte.

PREMIÈRE PARTIE

PREMIER TABLEAU

La salle de séjour d'un appartement, dans un grand immeuble d'habitation. Portes menant à la salle de bains, à la cuisine, à la chambre à coucher, au studio. Porte du vestibule.

Un jeune homme fait irruption dans la pièce ; il a 16 ans, est souple, dynamique, très sympathique, avec un mélange de vague roublardise et de franchise qui lui sied très bien.

Il jette sa serviette de cuir sur un meuble, enlève son veston un peu étriqué, trouve des plats dans le réfrigérateur, les fait chauffer, allume une cigarette, fait marcher la radio, se coiffe, mange un morceau, feuillette une revue, mange de nouveau, décolle un pansement qui protège une blessure, examine dans la glace son visage, sa barbe naissante, mange du bout des dents, vide sa serviette, dont les livres tombent sur le canapé — le tout avec une grande hâte. Comme il vient d'achever son repas, la porte s'ouvre, livrant passage à un homme de 39 ans, assez souple, assez dynamique, assez sympathique, avec un air d'intelligence et de franchise qui lui va parfaitement, et portant une serviette qu'il pose tranquillement à côte de l'autre.

EMIL. — Bonjour, fiston !
SORIN. — Je vous salue.
EMIL. — Alors, ça va?
SORIN. — On se débrouille.
EMIL. — Et ta maman?
SORIN. — Elle n'est pas encore là.
EMIL. — Comment va-t-elle?
SORIN. — Elle contribue à améliorer l'activité technique et économique de l'Entreprise No 4.
EMIL. — Bravo ! (Il aperçoit la cigarette.) Tu as des invités?
SORIN. — Oui, toi. (Il éteint sa cigarette.) Ça me coûte un leu, camarade. Quelle poisse, hein ! Je fais chauffer ton ragoût? Veux-tu que je casse quelques œufs en ton honneur? Tu as faim?
EMIL. — Une faim de loup. Malgré la galette au fromage que j'ai mangée à Cîmpina.
SORIN. — C'est noté. Le garçon a pris la commande. Sais-tu ce qu'on a encore à déjeuner? De la salade de betterave. Papa, tu es un veinard.

EMIL. — Un veinard, en effet. Quelqu'un a demandé après moi? *(Il décachette une enveloppe).* Invitation... commémoration... le 75ème anniversaire... *(une autre enveloppe)* comité pour... à l'occasion de... On a téléphoné pour moi?

SORIN. — Presque pas. Un certain Grossu, je crois, du Conseil Central des Syndicats. Il a parlé avec maman.

EMIL. — Et à part ça, tout s'est bien passé?

SORIN. — Paix sur la terre. Le téléphone a encore sonné quelques fois, mais c'était dans mon intérêt personnel.

EMIL, *légèrement ironique.* — Tu as bien raison de ne pas le laisser chômer. Puisqu'on le paye, après tout!

SORIN. — Exactement ce que je dis! C'est la rentabilité qui prime! Je te mets du lard?

EMIL. — Le lard, tu sais, je l'ai assez vu. *(Il passe sa main sur son front, l'air fatigué.)* Depuis quand fumes-tu?

SORIN. — Je ne fume pas, je fais semblant. *(Il sort et continue à parler, de la cuisine.)*

EMIL. — On vous y oblige, à l'école? Je croyais. En ce cas, je t'aurais procuré les fournitures...

SORIN. — Ne te fatigue pas, le problème se résoud facilement. Ça c'est bien passé, cette inspection?

EMIL. — Pas mal. Trois jours de pluie à Luduş. Ici aussi, il a plu?

SORIN. — Une timide tentative sans lendemain. Nous étions trop bien entraînés. A propos, tu sais que Fănuş a mis au point son émetteur? Nous avons fait la causette avec des garçons d'Autriche: « — Was machen? — Gut. Freunde, Frieden... » Ça ne lui a même pas coûté cher, il avait les bobines de son père.

EMIL. — Fănuş, c'est le petit gros?

SORIN. — Quel petit gros?! Penses-tu! C'est celui qui a un grand nez et les cheveux crépus. Voilà ce que c'est, camarade, quand on est trop longtemps absent! On rompt le contact avec les masses. *(Il revient en scène.)* Voilà l'omelette de monsieur.

EMIL. — Bravo, mon petit Sorin! Et la salade, qui l'a préparée?

SORIN. — C'est maman, pardi!

EMIL. — Quand?

SORIN. — Hier soir, je suppose. Moi, tu sais, je n'aime pas m'ingérer dans les attributions des autres. Alors, vers les huit heures tapantes... je les mets!

EMIL. — Et tu fais quoi, le soir? Tu construis des postes émetteurs?

SORIN. — Parfois, j'en construis... d'autres fois, j'émets directement...

EMIL. — Ah, bon.

SORIN. — Quatre canaux et la stéréo. Mais il n'en faut pas toujours autant.

EMIL. — Et le programme? Intéressant?

SORIN — Varié. Tout dépend de la *bambina* qui prend l'écoute.

EMIL. — Et... qui la prend, à l'heure actuelle?

SORIN. — C'est comme ça que tu appliques le principe de la non-intervention dans les affaires intérieures des autres?

EMIL. — Tu fais des progrès, fiston. *(Comme en passant.)* Et les études, ça marche?

SORIN. — Ça dépend des jours. Une seconde, j'ai laissé la poêle sur le feu! L'oncle Victor est venu dimanche par ici, il va passer trois semaines en Pologne. Il a apporté une bouteille de Pinot gris que j'ai mise de côté pour le camarade mon père, au prix de réels sacrifices. Je la débouche? *(Emil hésite.)* Allons, un peu de courage!

EMIL. — Je ne pourrai pas lui régler son compte maintenant, et ce serait dommage.

SORIN. — Prie-moi de te prêter assistance.

EMIL. — Bon, vas-y. Mais, si j'ai bien compris, tes études clochent un peu. Sur quoi t'a-t-on interrogé?

SORIN. — Sur différentes choses. C'est normal, non?

EMIL. — Ce qui est normal, c'est de répondre comme il faut à toutes les questions.

SORIN. — Ça, ce n'est pas normal, c'est idéal. La perfection! Nous ne vivons pourtant pas encore dans le communisme. Nature, le Pinot, ou avec de l'eau de Seltz?

EMIL. — Alors, tu as séché?

SORIN. — Séché! Comme tu y vas! J'ai un peu cafouillé en latin, c'est tout. Le vieux était de mauvais poil, ce jour-là. Il avait mal au ventre.

EMIL. — Quel vieux?

SORIN. — Le mammouth, tiens! Non, écoute, nous n'allons pas nous attrister maintenant. Un de ces quatre matins, il me refilera quand même un huit, et tout sera dit. C'est son genre: il a du fading. Parfois, il s'acharne sur un pauvre type.

EMIL. — Pourquoi s'est-il acharné contre toi?

SORIN. — Je n'étais pas le seul, il en a encore arrangé d'autres! Dès qu'il sent qu'un gars est plus dégourdi que les autres, on dirait que ça lui fait plaisir de l'enquiquiner. Il ne supporte rien de ce qui est moderne. C'est un mammouth, je te dis!

EMIL. — Il t'a donné combien?

SORIN. — C'est un radin: un trois... Il dit que j'ai triché. Il prétend m'avoir vu copier. Tu te rends compte, à cinq mètres, myope comme il est!

EMIL. — Eh bien, c'est fameux!

SORIN. — Fameux... pas tellement! Il n'avait qu'à ne pas regarder. Et puis, au fond, je n'ai pas beaucoup copié. Il a fait ça par méchanceté pure. Il y a longtemps qu'il ne me gobe pas, tu n'as qu'à demander aux autres. « Hé, toi, là-bas, le grand dadais, un jour tu démoliras la porte avec tes cornes... » Je te demande un peu si c'est comme ça qu'on doit parler aujourd'hui!

EMIL. — Il ne t'appelle pas par ton nom?

SORIN. — Il a toujours l'air de se moquer de moi: « Tu pousses comme l'ivraie ». Ou bien: « Quand ce n'est pas pour lire le *Sport Populaire*, tu ne connais plus l'alphabet? » Il veut

être subtil, l'animal. Alors, quoi, il ne sait pas que le sport est encouragé par l'Etat? Heureusement que personne ne le prend au sérieux.

EMIL. — Pourquoi?

SORIN. — Parce que c'est un malade. L'année prochaine on le met au rancart. Bon débarras pour l'école ! Il pique tout le temps des crises. Mais ensuite, quand il est de bonne humeur, il pleut des huit et des neuf. Encore un petit verre?

EMIL. — Voilà donc où nous en sommes...

SORIN. — Il a un sale caractère, une vraie vache ! Quand il se met en rogne, il nous traite d'« aberrants», mais tu sais, dans un sens politique... Mon copain Olaru affirme que le mammouth a joué un certain rôle dans l'un des partis d'autrefois... Sais-tu ce qu'il a fait, jeudi? Il a pris le cahier de Vlădel et l'a déchiré en morceaux. Il n'avait pas le droit, ce n'est pas lui qui lui en rachètera un autre. Quelques-uns d'entre nous ont voulu aller se plaindre au directeur. Pour finir, on l'a laissé cuire dans son jus. Mais maintenant, s'il ose encore me dire quelque chose, tu peux être sûr que j'y vais !

EMIL. — Tu n'iras pas.

SORIN. — Que si, j'irai ! Il faut quand même lui donner une leçon !

EMIL. — Tu n'iras pas, tu entends? ! Ce que tu feras, c'est de te mettre sérieusement au travail !

SORIN. — Alors c'est toi qui iras liquider cette affaire. Je t'assure, papa, c'est un homme impossible, il a une mentalité typiquement rétrograde. Un pithécanthrope. De quel droit persécute-t-il les gens? L'Etat ne le paye pas pour...

EMIL, *l'interrompant* — Il ne s'agit pas de cela, mais de savoir si tu as oui ou non triché.

SORIN. — Voilà la question ! *(Il fait du charme.)*

EMIL. — En effet. *(Il ne le quitte pas des yeux.)*

SORIN, *avec un soupir.* — Mettons que j'aie copié quelques mots... Mais pas beaucoup, tu sais ! Un petit coup d'œil dans le livre. Il y avait certaines choses sur lesquelles je n'étais pas fixé.

EMIL, *légèrement acide.* — Maintenant, je pense que tu l'es.

SORIN. — En tout cas, j'ai une certitude: c'est qu'on perd son temps à promener des reliques ! Je ne deviendrai jamais latiniste, n'est-ce pas? Ni moi, ni personne de ma classe. Par contre, ce type-là nous traite comme si...

EMIL. — Ce type-là a un nom, il me semble.

SORIN. — Oui. Le mammouth. Il se figure que...

EMIL. — Ce type a un nom !

SORIN. — Tu sais, papa, si tu tiens à me faire de la morale, vas-y ! Mais j'ai quand même mon opinion là-dessus. En fin de compte, pourquoi est-ce qu'on étudie? Pour qu'il vous en reste quelque chose, je pense...

EMIL. — On ne te demande pas de croire quoi que ce soit, mais d'étudier convenablement, tu comprends? Renonce à toutes ces théories d'occasion qui ne valent rien.

SORIN. — Comment?... Je n'ai pas le droit d'avoir une opinion personnelle?

EMIL, *impatient.* — Quand tu rapporteras de bonnes notes tu pourras te le permettre. Jusqu'alors, ton opinion, c'est l'école. Tu piges?

SORIN, *amusé par l'expression ostensiblement populaire.* — C'est juste, Auguste ! La voix de la conscience !

EMIL, *sérieusement.* — Ne fais pas l'imbécile, Sorin ! Tu as quelques leçons à apprendre; ce n'est pas la mer à boire, que diable ! Si je suis bien informé, je n'ai mis au monde ni un crétin, ni un malade. Et surtout pas un voleur ! Tu iras trouver ton professeur demain, tu reconnaîtras ta faute, tu lui demanderas poliment de t'interroger de nouveau.

SORIN. — Ce n'est pas nécessaire !

EMIL. — Pas nécessaire?

SORIN. — Il me donnera de lui-même un huit, tu verras ! Quand ses crampes d'estomac auront passé.

EMIL. — Fais ce que je te dis. C'est un excellent professeur.

SORIN. — Allons donc ! Qu'est-ce que tu en sais?

EMIL. — Je le sais...

SORIN. — Tu ne sais rien du tout. Tu ne l'as jamais vu.

EMIL. — En admettant qu'il ne soit pas excellent, c'est quand même ton professeur, tu es tenu de le respecter. J'ai dit. *(Il se lève.)*

SORIN. — Mais comprends donc que je n'ai pas besoin de latin, moi ! Et je ne peux pas supporter les andouilles qui ne comprennent rien à la vie et qui nous traitent comme du temps des bourgeois. Je ne comprends pas que toi, qui as combattu les armes à la main pour...

EMIL, *irrité.* — Pas de démagogie, s'il te plaît. J'ai lutté pour que tu puisses faire tes études. Un point, c'est tout. Pour que tu aies le temps nécessaire, et une chambre à toi, où tu puisses travailler tranquille, et que j'aurais été bien heureux d'avoir, à ton âge...

SORIN, *désarmé.* — Tu ne vas pas te fâcher, papa?

EMIL, *mi-fâché, mi-amusé.* — Je n'en ai pas le droit, peut-être?

SORIN. — Après tout, si ça t'amuse... Tu dois bien faire aussi ton métier de père, je comprends... mais j'ai déjà entendu tout ça des milliers de fois, alors, tu te rends compte, ça me suffit...

EMIL. — C'est vrai?

SORIN. — Tu le sais très bien. Tu as pourtant le sens de l'humour, papa. Eh bien, ce pion qui essaye de faire le malin avec nous... *(il le classe définitivement.)* C'est un mammouth sans humour ! Nous n'allons quand

même pas nous disputer pour un fossile qui a certains comptes à régler. Soyons sérieux: tu as fait beaucoup de latin, toi, ou les autres? Et pourtant, vous avez réussi dans la vie.

EMIL, *mécontent.* — Ecoute, mon garçon, tu pourrais être plus modeste.

SORIN. — Voilà un argument dépourvu de base scientifique. *(Il sourit.)*

EMIL. — Il te faut une base scientifique, moutard? Alors, comme ça, le professeur t'attrappe en train de tricher comme un âne...

SORIN. — Les ânes ne trichent pas. C'est prouvé.

EMIL. — Ne m'énerve pas, si tu ne veux pas recevoir une gifle, tout grand que tu es.

SORIN. — Méthode antidémocratique! D'autres pourraient y recourir, mais le militant syndical Vlăsceanu ne peut pas se permettre d'amocher sa progéniture. *(Reprenant les mots de son père.)* Tu piges? *(Il l'embrasse, avec un charme irrésistible.)* Rien à dire, tu es un père de première classe! As-tu envie de jouer les plongeurs avec moi, ou bien on abandonne toute la vaisselle à maman? Décide-toi, parce qu'à cinq heures j'ai un rendez-vous.

EMIL, *après l'avoir regardé un instant avec l'instinctive satisfaction de le voir si souple.* — Et tu veux peut-être de l'argent pour le ciné?

SORIN, *regardant longuement son père, surpris par tant de naïveté).* — J'en ai, merci.

EMIL, *avec l'air de lui faire une concession.* — Tiens, voilà dix lei! *(Voyant le regard de son fils.)* Quinze, pour prendre aussi des gâteaux. Mais elle n'aime peut-être pas les douceurs...

SORIN, *indulgent et évasif.* — Si, elle les aime bien... *(Il prend l'argent d'un air condescendant.):* Avec toute ma gratitude!

EMIL, *plein de délicatesse.* — Elle est gentille?

SORIN. — C'est selon...

EMIL. — Que veux-tu dire?

SORIN. — Que ça dépend du point de vue. Un peu follette.

EMIL. — Et c'est tout?

SORIN. — Qu'est-ce qu'il te faut de plus? Voilà que tu compliques de nouveau les choses, pater! Toutes les filles sont pareilles: sympathiques, remuantes...

EMIL, *doucement.* — Quand même, il y en a bien une qui...? *(Timide, il ne demande pas davantage.)*

SORIN. — Qui quoi? N'en parlons plus. *(Sérieux.)* Ce sont des affaires qu'il vaut mieux ne pas éclairer en plein. Quand la littérature s'en mêle, j'ai envie de rigoler! Il n'y a pourtant pas de quoi s'en faire... *(Sourire optimiste.)* Ce qui est certain, c'est que pas une ne me fait marcher. Tu peux dormir tranquille.

EMIL. — C'est peut-être toi qui les fais marcher?!...

SORIN. — Ça, c'est mes oignons! Il n'y a pas de quoi en faire un plat! Tu as de ces questions, comme si tu ne savais rien, comme si tu n'avais pas vécu, toi aussi... Ecoute, papa, je t'en prie, ne te tracasse pas tant pour moi.

EMIL. — Et pour elles, qui est-ce qui se tracasse?

SORIN, *avec un sourire carnassier.* — C'est peut-être moi qui dois veiller sur elles? Bon. Je te promets d'ouvrir l'œil. L'une après l'autre. Apprenez, camarade, que les jeunes filles d'aujourd'hui sont dégourdies, qu'elles n'ont pas besoin d'être gardées. Elles savent ce qu'elles veulent.

EMIL. — Et que veulent-elles?

SORIN. — Vrai, tu as tout du pasteur missionnaire au Zambèze! *(Affectueusement.)* Elles veulent avoir un dix en sciences naturelles. Là! Tu es content? On dirait que tu n'as jamais été jeune, pour poser de telles questions!

EMIL, *un peu triste.* — Je ne l'ai peut-être jamais été.

SORIN, *avec une délicieuse tendresse.* — Mon vieux papa!

EMIL, *fatigué.* — Mon gars, je crois qu'il y a quelque chose qui ne va pas.

SORIN, *plein de sollicitude.* — Ta jambe te fait encore mal? C'est à cause de la pluie. Tu devrais t'allonger. Dans quelques instants, je ne te dérangerai plus. Je t'apporte aussi une couverture?

EMIL, *sur le seuil de la chambre à coucher, prêt à se retirer.* — Il y a quelque chose qui ne va pas... Nous en reparlerons. *(La fatigue, une certaine irritation plus ancienne, viennent à bout de sa volonté. Avant de sortir.)* Pour ce qui est de l'école, je pense que nous sommes d'accord.

SORIN, *évasif, passant aux affaires courantes.* — Oui, bien sûr, je dois me mettre au travail...

EMIL, *mollement.* — Et tu diras demain à ton professeur que tu l'as trompé. Il faut lui dire la vérité. La vérité, c'est ce qu'il y a de plus payant, mon petit Sorin.

SORIN, *il avait commencé à laver la vaisselle, mais s'arrête.* — Papa, je te l'ai déjà dit: ce type m'énerve, le latin m'énerve, et, en général, tous ces trucs qui ne sont faits que de mots. Rien que des phrases creuses. Parlons sérieusement. Je me suis fichu de lui, je le reconnais. Mais lui aussi, à vrai dire, se fout du monde. Il encaisse l'argent de l'Etat et...

EMIL, *d'une voix sourde.* — Assez!

SORIN. — Mais c'est la vérité! Il fait semblant de s'occuper de nous, mais c'est pour nous apprendre des choses qui ne peuvent intéresser personne, ni aujourd'hui, ni dans les siècles des siècles. Toutes sortes de trucs... des poésies... Tu crois que ceux qui les ont faites ont dit la vérité?

EMIL. — Ne sois pas si intelligent, à cette heure.

SORIN. — Ce monsieur Horace, qu'est-ce qu'il raconte? « Ne te mêle de rien, qu'il dit. Tiens-toi peinard, profite de chaque instant, parce qu'on ne sait jamais ce qui peut arriver. » Tu es d'accord avec ça, toi? Je peux

te montrer le texte. Rien que des sornettes de ce genre. Ou alors, s'il a raison, pourquoi est-ce que je n'en profiterais pas, moi, de chaque instant? Par exemple, en roulant le mammouth?

EMIL, *revenant en scène.* — Sorin, tâche d'être raisonnable! Il faut d'abord connaître les choses pour avoir le droit de les critiquer.

SORIN, *dans le feu de la polémique.* — Je n'ai pas besoin de le critiquer, d'autres l'ont fait avant moi. Tu n'as qu'à voir tout ce qu'on a écrit sur son compte: l'un a affirmé que c'était un abruti, un autre a dit que c'était un as. Alors, mathématiquement, il y en a un qui se gourre. A celui-là, tu ne lui reproches rien, camarade?

EMIL, *perplexe.* — Crois-tu un mot de ce que tu dis, ou bien est-ce que tu plaisantes?

SORIN, *souriant.* — Comme tu voudras. Tu peux l'interpréter dans un sens comme dans l'autre. C'est pour cela que nous sommes dialecticiens.

EMIL, *sur un ton bref.* — Tu n'es qu'un imbécile!

SORIN, *il pense qu'Emil plaisante.* — Belle étiquette de la part de mon créateur.

EMIL, *avec amertume.* — C'est ça que tu es: un imbécile! Et quand je pense que j'ai vécu dans les tranchées et les ravines, et que maintenant encore je trime vingt-six jours par moi pour que tu aies l'occasion de faire des désertations stupides...

SORIN. — Dissertations, si cela ne te fait rien.

EMIL, *reprenant d'anciens griefs.* — Ne me corrige plus, morveux! Peut-être que, dans ton cas, il vaut mieux dire: désertation. Mais, même si je ne me suis pas exprimé correctement, tu es obligé, toi, d'en savoir sept fois plus que moi, cent fois plus, parce que tu as cent fois plus de possibilités dont tu te moques. *(Involontairement, un peu pathétique.)* Ce n'est pas parce qu'Horace est un idiot que je n'ai pas appris le latin, moi, mais parce que j'ai fait la guerre quand tu n'étais pas encore au monde, et que je me suis occupé d'agriculture et de coopérativisation, et que je t'ai délégué, toi, pour conjuguer et décliner à ma place!...

SORIN, *l'air encore blagueur, mais avec un fond sérieux.* — J'aurais préféré t'accompagner là-bas...

EMIL. — Les études, voilà la guerre que tu dois faire!

SORIN, *éclatant soudain.* — Mais ce n'est pas la même chose, comment ne le comprends-tu pas? *(Plus calme, pour ne pas fâcher son père.)* Non, ce n'est pas la même chose. Ce sont des métaphores faciles! Ce n'est pas la même chose!

EMIL. — Faciles, à ton avis. Mais nous avons payé cher le droit de les faire, ces métaphores-là!...

SORIN, *par respect, il domine une exaspération latente.* — Papa, je suis d'accord, tu as tout fait pour chacun de nous. Mais quand je veux aller, le soir, rencontrer des filles, tu me regardes comme si, ma foi, je n'étais pas à la hauteur des sacrifices que tu as faits sur le front. C'est pas vrai, peut-être? C'est-comme ça que tu me regardes.

EMIL. — C'est parce que tu cours les rues, comme un chenapan.

SORIN. — Qu'en sais-tu?

EMIL. — Je sais que tu as toujours pris la vie à la légère.

SORIN. — Mon cher papa, il est évident que je ne peux pas faire ce que tu as fait! Tu t'es engagé comme volontaire *(souriant)*, mais nous sommes en *1964*, alors je fais la guerre à ce qui me tombe sous la main. *(Badin, ironique.)* Tu sais ce qu'il dit, Horace? « *Carpe diem* ». Je veux bien admettre que je le traduis mal, mais je l'applique *ad litteram.*

EMIL. — Tu l'appliques mal! Très mal! Ah, si j'avais ta jeunesse, à présent...

SORIN. —... tu ferais exactement la même chose que moi. Quand faut-il être jeune, sinon dans sa jeunesse.

EMIL, *sur un ton pénétré.* — Tel que tu me vois, si j'avais l'esprit alerte comme autrefois...

SORIN. — Je pense que c'est même pour ça que tu as interrompu l'école.

EMIL. — Comment, pour ça?

SORIN, *l'air pensif.* — Oui, justement... parce que tu avais l'esprit alerte...

EMIL, *il veut comprendre cette réplique dont il saisit vaguement l'ironie.* — Explique-toi.

SORIN. — Je veux dire que tu avais d'autres préoccupations, alors, que de bûcher.

EMIL, *l'exaspération le gagne.* — Quelles préoccupations?

SORIN. — Plus importantes, sans doute. *(Tout à coup, son père le gifle, ayant senti son ironie cinglante. Mais Sorin se disculpe.).* — Tu ne m'as pas compris.

EMIL. — Je ne t'ai pas compris, hein? Allons, file! Va t'occuper de tes affaires, incompris! Personne ne te comprend, n'est-ce pas? Le professeur te persécute, il te chicane, il n'a pas d'humour! Et bien, moi non plus je n'en ai pas, de l'humour! Mais j'ai la prétention, en échange de la nourriture que je te donne et du gîte que je t'assure, et de mon honneur, et de mon travail, de te voir faire de bonnes études et non des ironies stupides. Il veut aller à la guerre, ce pitre!

(Teodora est entrée sans bruit. Elle tient à la main une serviette qu'elle pose à côté des deux autres.)

SORIN. — Bien sûr, papa, je le veux! Une guerre contre *quelque chose*, une guerre où je puisse me dépenser!

EMIL. — Tu te dépenses à faire des intrigues! J'ai bien vu la façon dont tu as posé le problème, au sujet de l'école.

SORIN, *début dramatique, exprimant une stupeur sincère.* — Je m'étonne de voir que toi, qui as toujours été juste et qui as respecté les principes, tu en sois arrivé à encourager les mammouths.

EMIL, *hors de lui.* — Cesse de t'étonner! Fais ton devoir, au lieu de qualifier les gens de

mammouths ! Ils ont peut-être besoin simplement d'être aidés. Peut-être ont-ils des soucis, des tristesses, ils ne vivent pas à l'abri du besoin, comme toi...

SORIN, *exaspéré.* — Bon, entendu. Je prends l'engagement solennel d'apprendre pour faire plaisir au mammouth, pour vous faire plaisir à toi et à maman, pour faire plaisir au responsable de l'Union de la Jeunesse Communiste, pour faire plaisir à tout le monde. Tous ont raison contre moi, aujourd'hui, tous me regardent de haut, parce que j'ai reçu par hasard un *3* en latin !

TEODORA. — Ce n'est pas ta seule mauvaise note, Sorin.

SORIN, *il se tourne, surpris, il ne s'attendait pas à la voir; il est désarmé mais féroce.* — Oui, et j'ai déjà fait mon autocritique ! Que vous faut-il de plus ? ! *(Il empoigne son veston et quitte précipitamment la maison. Un temps.)*

TEODORA. — Tu as mangé ?

EMIL, *pensif.* — Oui, et toi ?

TEODORA. — Moi aussi.

EMIL. — Et maintenant, que vas-tu faire ?

TEODORA. — Je vais laver la vaisselle. Tu as fait un bon voyage ?

EMIL. — C'est terrible de penser que ce garçon ne comprend rien à la vie !

TEODORA. — Je crois, au contraire, qu'il comprend beaucoup de choses.

EMIL. — Alors, c'est que je n'ai plus aucune prise sur lui !

TEODORA. — ... Ça m'étonne. Quand tu n'es pas là, il parle de toi comme d'un héros. *(Elle sourit, malgré sa fatigue.)* Comme d'une sorte d'Ulysse.

EMIL. — Ulysse ! Il a été si ironique que j'ai dû le gifler ! *(Teodora le regarde avec stupeur.)*

TEODORA. — Tu es peut-être plus nerveux que d'habitude.

EMIL, *avec une légère irritation.* — Tu voudrais peut-être que je supporte tout le désordre qu'il y a dans son esprit ! Tout ce qu'il fait depuis quelque temps est désordonné. Regarde seulement dans quel état il laisse ses affaires !

TEODORA. — Peut-être a-t-il au contraire trop d'ordre, Emil. *(Tout ce que dit Teodora indique un grand calme et un sens caché).*

EMIL. — Toi aussi ? Où le vois-tu cet ordre ? Je reviens à la maison après trois semaines d'absence et j'y trouve la même atmosphère d'improvisation, l'un qui rentre, l'autre qui sort, un repas sur le pouce, des conflits à l'école... ? !

TEODORA, *inquiète.* — Tu n'as pas aimé la salade ?

EMIL. — J'en ai soupé, moi, de cet ordre. Ce n'est pas ma faute si je n'ai plus vingt-cinq ans. Ce garçon grandit au hasard, il n'a pas de boussole ! Par contre, il corrige mon vocabulaire !

TEODORA. — Il l'a peut-être fait dans une bonne intention.

EMIL. — Là aussi, tu trouves une explication. Ça aussi, c'est en ordre ! Il critique même mon attitude.

TEODORA. — Il veut te comprendre, c'est normal.

EMIL. — Jusqu'à présent, comment a-t-il... *(Changeant d'idée.)* As-tu été à l'école, pour voir si, là-bas, tout est « en ordre » également ?

TEODORA. — J'y ai été, il y a quelque temps.

EMIL. — Tu crois sans doute que c'était à moi d'y aller ? Tu es ici tous les jours, toi, tu aurais pu te déranger un peu pour ça aussi.

TEODORA. — Je vais y aller. Je pense que tu devrais te reposer un peu.

EMIL. — Ne m'apprends pas ce que j'ai à faire !

TEODORA. — Je voudrais nettoyer un peu la chambre.

EMIL, *très irrité.* — A présent ? Tu crois que c'est le moment ? *(Elle ne répond pas; il se calme, a des regrets. D'une voix lasse.)* Il ne faut pas te fâcher, mais vois-tu, partout où j'ai été, on se mettait à nettoyer dès que j'arrivais. Chacun nettoyait, à sa façon. Moi aussi j'ai fait du nettoyage. J'ai solutionné toutes sortes de questions, à longueur de journée. J'aurais voulu rentrer chez moi et m'enfermer trois heures dans la chambre à coucher, sans aucun problème à résoudre. Mais voilà qu'ici aussi je trouve des problèmes. Ils ont pénétré jusqu'ici. Il en pousse partout !

TEODORA. — Puisqu'on ne peut pas les « résoudre » avec l'aspirateur !... C'est normal !

EMIL. — C'est normal que je ne trouve jamais la maison en ordre ? *(Brusquement.)* Notre fils fume ! Tu le savais ? *(Teodora hoche la tête affirmativement.)* Et alors ?

TEODORA. — J'attendais ton retour.

EMIL. — Je dois m'occuper de ça aussi ? Tu ne pouvais pas lui parler, toi ?

TEODORA. — Je pouvais le faire. Mais ça n'aurait pas suffi. Il aurait continué à fumer.

EMIL. — Il ne t'obéit plus ? Il ne t'aime plus ?

TEODORA. — Je pense qu'il m'aime. Mais ça n'a aucun rapport. Je ne peux plus le gronder, ni le menacer. A présent, ce qu'il cherche, c'est un modèle vivant.

EMIL. — Quel modèle ?

TEODORA. — A son âge, c'est toi, bien sûr.

EMIL. — Et c'est pour ça qu'il est impertinent ?

TEODORA. — Tu l'as peut-être un peu déçu.

EMIL. — « Peut-être... peut-être ! » Tu m'embêtes, avec ton « peut-être »

TEODORA, *sur un ton assez affectueux.* — Je n'y peux rien. C'est toi qui est le préposé à la certitude.

EMIL, *désarmé par son sentiment.* — Hum ! c'est un peu vrai ! Chaque jour, je dis des choses certaines, je dois trouver des réponses adéquates. Je ne peux pas me permettre le luxe d'un « peut-être », comme toi. *(Soudain préoccupé.)* Dis-moi, crois-tu que je vais devenir pour lui un mammouth, moi aussi ?

TEODORA, *riant.* — Peut-être.

EMIL, *d'une voix douloureuse.* — Tu crois ?

TEODORA, *doucement.* — C'est inévitable.
EMIL. — Je le suis peut-être déjà. Qu'en penses-tu? *(Au bout d'une seconde.)* Et pour toi, que suis-je?
TEODORA. — Pour moi, tu es un vilain bonhomme qui rentre à la maison pour faire du grabuge. Et qui doit être nourri et approuvé. *(Elle s'approche de lui)*
EMIL, *poursuivant ses pensées.* — Sais-tu ce que j'ai remarqué? Quand un individu n'accepte pas mes propositions, ne consent pas à me comprendre, il me répond par des phrases toutes faites, il se réfugie dans des lieux communs inéluctables: « Je suis conscient de toute l'importance de... » Tout à l'heure notre fils a dit: « Je prends l'engagement »... « J'ai fait mon autocritique »... En d'autres termes: « nous n'avons plus rien à nous dire, j'ai fermé la barrière » ! Ça ne te semble pas grave?
TEODORA. — Pas si grave que tu le penses... *(Elle vient à lui et lui caresse le front avec une affection familière.)*
EMIL, *la laisse faire un instant, voudrait céder à cette douce mollesse, mais se rebiffe soudain.* — Je ne veux pas être consolé, Teodora! Je n'en suis pas encore là! Je ne le veux pas, tu comprends? *(Il empoigne son chapeau et sort brusquement.)*

Rideau

DEUXIÈME TABLEAU

La chambre du professeur Dănilă Coman. Mobilier démodé. Des livres, çà et là, dans un certain désordre. Porte barricadée menant à un appartement voisin. Porte ouvrant sur le vestibule.

Malade, le professeur est au lit. Il a essayé de lire, mais y a renoncé. Il est, comme toujours, d'assez mauvaise humeur. De plus, il a la fièvre.

On sonne à la porte. Le professeur ne bouge pas. On insiste. Quelqu'un répond, de l'appartement voisin, qu'il doit être chez lui.

Le professeur passe une vieille robe de chambre et va vers la porte. Il l'ouvre. Sur le seuil se tient Emil Vlăsceanu.

EMIL. — Le camarade professeur Coman?
COMAN. — De quoi s'agit-il? *(Emil se tait.)* Pourquoi sonnez-vous deux fois?
EMIL. — On m'a dit que vous étiez à la maison.
COMAN. — Et c'est pour cela que vous sonnez comme un sauvage? Que désirez-vous?
EMIL. — Je suis venu vous voir...
COMAN. — Pour le compteur? Vous ne pouviez pas choisir un autre moment?
EMIL. — Excusez-moi, je ne savais pas que vous étiez en train de vous reposer...
COMAN. — Vous dérangez les gens à n'importe quelle heure! Vérifiez-le, votre compteur, et laissez-moi tranquille. *(Il se remet au lit et frissonne. D'une voix sèche.)* Je ne me repose pas. *(Sinistre.)* Pas encore!
EMIL, *il s'approche du lit, après avoir fermé la porte avec précaution.* — Vous êtes sans doute malade. Je me nomme Emil Vlăsceanu.
COMAN, *après l'avoir regardé un long moment.* — Et que me voulez-vous?
EMIL. — Je suis militant syndical...
COMAN. — Bien. Ça veut dire que vous êtes quelqu'un, n'est-ce pas? Et vous avez un fils en Xème.
EMIL. — C'est exact!
COMAN. — Alors pourquoi faites-vous le finaud?
EMIL, *se dominant.* — Camarade professeur, je regrette de vous avoir dérangé. J'aurais voulu causer un peu avec vous.
COMAN, *rogue.* — A l'école, camarade, pas ici! Ne pensez-vous pas que j'ai le droit de rester un peu tranquille dans mon lit, sans être importuné?
EMIL. — Pourrais-je vous être utile à quelque chose?
COMAN, *avec une ironie acide.* — Voilà une noble intention! Si vous voulez m'être utile, laissez-moi seul.
EMIL. — Vous n'avez besoin de rien?
COMAN. — Si, de tranquillité.
EMIL. — Je me tiendrai donc tranquille. *(Il s'assied.)* Moi aussi, j'aime la tranquillité. *(On entend le tic-tac de la pendule.)*
COMAN, *nerveux.* — Vous êtes dans l'exercice de vos fonctions? Vous venez faire une enquête? Alors, que me voulez-vous?
EMIL, *calme.* — Vous avez parlé de tranquillité, tout à l'heure; eh bien, je me repose un petit moment, avec votre permission. Vous savez, vingt-six jours par mois, je suis en tournée. Je m'en vais dans un instant. Je tenais à vous voir, c'est tout.
COMAN. — Je ne savais pas que j'étais une exposition publique. Vous avez un joli toupet, monsieur, de venir chez moi, de me tirer de mon lit, simplement pour me voir. Où avez-

vous égaré votre sens de la discrétion? Car vous semblez un homme sérieux.

EMIL, *sans broncher, appuyant sur les mots.* — *Je suis* un homme sérieux, camarade professeur. C'est du moins ce que l'on affirme généralement. J'aurai peut-être l'occasion de vous le prouver.

COMAN. — Vous êtes donc venu me menacer...

EMIL. — Au contraire. Je suis venu vous aider.

COMAN. — Laissez donc ces balivernes, mon bon monsieur, je n'ai pas la santé nécessaire pour les supporter en ce moment. Vous êtes venu intercéder pour votre incapable de fils, Vlăsceanu E. Sorin. Et vous faites valoir votre position, ce qui est une façon de chantage, en venant plaider sa cause. *(Avec une ironie sèche.)* Excusez-moi, je ne peux pas vous faire passer un examen de latin à présent, je suis souffrant.

EMIL, *se mordant la lèvre.* — Je ne suis pas venu pour Vlăsceanu E. Sorin. Vous lui avez donné un trois, grand bien lui fasse! Une autre fois, il ne copiera plus!

COMAN, *après l'avoir regardé d'un air incrédule.* — Vous vous fichez de ce trois comme il s'en fiche lui-même! *Au fond,* vous vous en souciez comme d'une guigne! Ce que vous voulez, c'est qu'il ne redouble pas sa classe, n'est-ce pas? Vous ne voulez pas avoir de tracas à cause de lui, vous ne voulez pas qu'il vous compromette! *(Avec ironie).* Ce n'est pas bien vu, n'est-ce pas, dans une société progressiste, d'avoir pour fils un cancre. Oui, camarade, il faut sauver les apparences, dût-on faire une intervention...

EMIL. — En matière de latin, vous êtes souverain.

COMAN. — Vous me dites cela parce que nous sommes entre nous. Mais à lui, qu'est-ce que vous lui dites, chez vous? « Ne t'en fais pas, mon petit génie, le monde ne s'arrêtera pas de tourner à cause d'un vieux gâteux. Papa ira le voir et arrangera ça! Il est habitué à remporter des succès! » Bien sûr, je suis souverain... pour lui faire passer sa classe si vous insistez. Et vous êtes même prêt à me rendre des services, en échange. Admirable!

EMIL, *il se domine toujours.* — Je ne suis pas venu vous demander quoi que ce soit, camarade professeur.

COMAN. — Je sais, vous avez reçu des dispositions en ce sens. Alors vous êtes venu me donner une cuillerée de potion.

EMIL. — Je suppose qu'il y a quelqu'un pour le faire.

COMAN. — Vous supposez mal. *(Il tousse, suffoque. Un temps.)*

EMIL, *quand Coman a fini de tousser.* — Vous n'avez pas de famille?

COMAN. — Ça ne vous regarde pas. *(Il est visible qu'il a été touché au point sensible.)*

EMIL, *il se lève pour partir et dit calmement, sérieusement.* — Si vous n'aviez pas été... souffrant, j'aurais beaucoup aimé savoir ce que vous pensez de mon fils. Est-ce en effet une mauvaise graine? Est-il vraiment si bête? Mais puisque cette situation pénible est survenue...

COMAN. — « Cette situation pénible »... « Est survenue ». Vous faites des phrases, mon cher monsieur. Faites-vous souvent des conférences? « Pénible », dites-vous? Pour qui, pénible? Qui est-ce qui souffre quand je suffoque? Pénible pour vous, peut-être, parce que vous vous êtes dérangé pour rien? Pour vous, qui risquez de perdre toute autorité sur le jeune homme? Allons, sapez plutôt la mienne, ou du moins le peu qu'il m'en reste!

EMIL. — Je suis au regret de voir que vous donnez une fausse interprétation à mes paroles.

COMAN, *sarcastique.* — Oh, oui, vous êtes plein de bonnes intentions. Seulement, vous êtes pressé. Tout le monde est pressé. Vous êtes venu en vitesse, pour me demander de ne pas recaler votre fils. Vous regardez l'heure. Vous devez vous rendre sans doute à une réunion. A un rendez-vous, peut être. Il vous reste à résoudre un tas d'autres questions, jusqu'à ce soir. Tenez, je lui donne une bonne note à Vlăsceanu E. Sorin. Vous êtes content? Croyez-vous vraiment que je me soucie moins que vous-même du sort de votre fils? Et du sort de tous les enfants du pays? « Papa est venu me voir et il a tout arrangé ». Alors moi, à ses yeux, je reste un vieux torchon, la langue roumaine un vieux torchon et le latin aussi! Lui, il construira des cosmodromes, il voyagera dans le Cosmos. C'est l'homme-chauffeur qui me fait la nique, qui fait passer sa motocyclette sur mes annnées d'études et de probité! Vous êtes pressé? Allez, camarade, le tram est au coin de la rue!

EMIL, *se rasseyant.* — Avez-vous jamais eu de la famille, camarade professeur? Je vous le demande pour savoir si nous pouvons trouver un point commun.

COMAN, *calmé, après sa sortie fébrile.* — Je me sens mal, monsieur, ce sont des choses qui arrivent. Mais qui s'en soucie? Savez-vous que la charité n'existe plus? Vous avez encombré cette plate-forme de tant de principes d'organisation que personne ne sait plus ce que c'est que la charité. Vous avez planifié même les bons sentiments.

EMIL. — Ce n'est pas exact!

COMAN. — Vous vous êtes accordé dix minutes pour me plaindre. Vous êtes un spécialiste, un professionnel de la compassion. En tant que père, vous avez besoin de moi! En tant qu'homme, je ne vous intéresse pas. Inutile de sourire. Je sais que je n'intéresse personne. Votre enfant chéri ne s'intéresse à rien de ce que je pourrais lui offrir. Tout ce que j'ai amassé pour lui pendant des dizaines d'années d'études ne présente, pour lui, aucun intérêt. Je ne sais pas si vous me comprenez.

EMIL. — Nous devons faire en sorte que cela l'intéresse, camarade professeur.

COMAN, *ironique.* — Très juste. Seulement votre fils est expéditif, camarade, c'est qu'il est

intelligent. Toutes ses actions sont un effet de son intelligence ! Voilà comment vous l'avez élevé: il n'approfondit pas un ouvrage, il le résume ! Il résume tout ! Il a la télévision, il a le cinéma, il a mille résumés, pourquoi devrait-il se casser la tête? Il réduit tout à l'utilité immédiate.

EMIL. — C'est très naturel..

COMAN, *ricanant.* — Mais qu'est-ce qui est vraiment utile? Pouvez-vous me le dire? Savons-nous ce qui est utile?

EMIL. — Je crois que nous le savons.

COMAN. — J'avais oublié que vous savez tout.

EMIL, *avec simplicité.* — Mais non, camarade professeur. J'ai bien des choses à apprendre, moi aussi... Je passe mes soirées à apprendre. Même en province, même en chemin de fer... Il faut bien. Le latin m'intéresse aussi, du reste.

COMAN, *incrédule.* — Quelqu'un vous a dit que cela pourrait vous servir?

EMIL, *sans sourciller.* — Vous seriez en mesure de m'aider? Je suis un élève appliqué.

COMAN, *après lui avoir jeté un regard bienveillant, il repart de plus belle.* — Ce n'est pas nécessaire de me jouer la comédie, je ne suis pas encore ramolli ! A quoi bon appliquer votre pédagogie à un homme d'autrefois, si vous ne l'appliquez pas à votre fils? Ne me regardez pas comme ça. Si je ne suis qu'un raté, qu'est-ce que ça peut vous faire, à vous? Je sais, le prof'de maths représente l'avenir. Tant mieux pour lui ! Mais en quoi suis-je fautif? J'ai choisi ma voie, il y a si longtemps. Pouvais-je prévoir la direction que vous alliez prendre? J'étais jeune, je me suis installé dans la modeste éternité que j'ai trouvée à portée de ma main. *(Il fait entendre un petit rire sinistre.)* Savez-vous ce qui est drôle? C'est que j'ai toujours été un homme équilibré. Je n'ai jamais pris de billets à la loterie. *(Il tousse et suffoque.)* C'est ça qui est cocasse: toute ma vie j'ai été un homme équilibré... *(Emil lui tend un verre d'eau, le soutient).*

EMIL. — Votre front est brûlant. Il faudrait faire venir un médecin.

COMAN, *il poursuit tranquillement, le regard fixe.* — Et pourtant une fois j'ai joué à la loterie. Une seule fois ! Seulement, il arrive qu'on perde ! Ce n'est pas planifié, bien sûr, mais on perd quand même.

EMIL, *pas du tout convaincu.* — Vous n'avez pas perdu. Et vous avez encore toute une vie devant vous....

COMAN, *dur.* — Taisez-vous, ne dites pas de bêtises ! Je n'ai pas besoin de vos éclaircissements. Vous êtes bien payé et vous y allez de vos boniments. Vous n'êtes pas sincère ! Essayez donc de me rendre ce que j'ai perdu ! Ou plutôt, non. Je n'ai besoin de rien que vous puissiez me donner. Je ne quémande pas, moi: Et vous n'avez rien à offrir. Tout ce que vous connaissez de l'histoire, monsieur, ce sont les événements que vous-même avez vécus. Quant à votre rejeton, il est fier de rester ignorant. Allons, vous avez obtenu votre bon point, au revoir ! *(Sarcastique.)* La victoire de Marathon !

EMIL. — Il ne faudrait pas vous fatiguer tellement. J'ai pensé pouvoir vous être utile, je me suis trompé. Je vous enverrai un médecin, que vous le vouliez ou non. Mon fils et moi regrettons que vous soyez malade. Avec votre permission, nous remettrons cet entretien à une autre fois.

COMAN. — « Mon fils et moi regrettons »... Ce n'est pas vrai, c'est parfaitement faux, mais ça sonne bien. « Mon fils et moi »... Quand Teodoresco a eu sa tumeur, il m'a dit, avec ses dents de cheval: « Ce n'est rien, je *survis* dans mon fils. » *(Commentaire rosse, mais non dépourvu d'émotion.)* Son fils avait lui aussi des dents de cheval. Je ne sais pas si vous comprenez.

EMIL. — Je comprends parfaitement...

COMAN, *brusque.* — Si j'ai eu de la famille? ! *(Véhémence lasse.)* Je pouvais en avoir, monsieur. J'aurais dû, j'étais même obligé d'en avoir. J'ai aimé une jeune fille et je lui ai fait un enfant, quand j'étais étudiant. Une personne assez simple, d'ailleurs. Mais une brave, une bonne fille ! Je faisais mes études, comme je vous l'ai dit, et je m'y consacrai avec l'esprit le plus sain, le plus scrupuleux, que je tenais de mes parents, des paysans de Făgăraş. Je voulais m'instruire, m'élever, contribuer à... *(Geste large, explicatif.)*... comme Şincaï ! *(Il passe sa main sur son front.)* Alors je l'ai quittée, je l'ai arrachée de ma vie, j'ai brisé ma douce, mon irremplaçable Maria, pour m'adonner à la culture, pour avoir quoi, finalement? Une licence, un doctorat !... Pour me faire mettre en boîte par votre fils. *(Acide.)* Pour me faire jeter à la poubelle, pour me faire traiter de mammouth... *(Epuisé, il se laisse tomber sur l'oreiller.)* C'est pour cela que je l'ai quittée ! *(Un temps.)*

EMIL. — Et l'enfant?

COMAN. — L'enfant? Il est mort. Elle a épousé un ingénieur et a perdu son enfant, deux mois après l'avoir mis au monde. Elle en a fait un autre, une petite fille qu'elle a appelée Daniela, *(Avec passion.)* — comme moi.

EMIL. — Elle vit?

COMAN. — La petite? Oui. La mère est morte. Celle qui aurait dû être ma femme. Mais est-ce que tout cela vous regarde? *(Un temps).* Parfois il me semble que j'ai, moi aussi, un enfant. Mais c'est, en fait, celui d'un certain Buzura, ingénieur au Trust de constructions No. 2.

EMIL. — Vous la voyez parfois?

COMAN, *il fait signe que oui.* — C'est tout à fait sa mère. *(Il s'efforce de dominer son émotion, mais la fièvre la stimule.)* La même bouche. *(Quinte de toux. Un temps).* — Je lui ai dit alors: « Je ne peux pas t'épouser. Laisse-moi d'abord faire mon chemin. Mes parents sont des paysans. Je veux progresser, pénétrer la vie des siècles révolus ». Je lui

ai dit: « Maria, ma chérie, *(avec passion)* mon adorée *(il a les larmes aux yeux)*, ce n'est pas possible ! J'ai un but sur la terre, je dois l'atteindre ! » Un but, oui: supporter maintenant, votre optimisme de parade, prendre des gouttes qui ne me font aucun bien, et disparaître un jour, ignoré de tous, sans laisser le moindre regret... J'avais tiré un numéro monsieur, je l'ai joué tout de travers... *(On frappe à la porte à côté.)*

UNE VOIX DE FEMME. — Je vous ai préparé un thé au rhum, monsieur le professeur.

COMAN. — Je ne suis pas à la maison. C'est Agripina, ma voisine.

VOIX D'AGRIPINA. — Comment vous sentez-vous? Allons, je sais bien que vous êtes chez vous ! Je vous ai apporté votre thé. Buvez-le tant qu'il est chaud. Voulez-vous aussi du pain grillé? Il ne faut pas vous tracasser pour votre maladie, mon bon monsieur, elle passera, allez, elle s'en ira au diable ! Venez prendre le plateau, ouvrez la porte, quoi ! *(Malgré les dénégations de Coman, Emil va vers la porte condamnée, il déplace un meuble et prend le plateau.)* Le professeur va mieux? *(Sur un ton confidentiel.)* Il reste là, tout seul, le malheureux... Vous me rapporterez la tasse, quand il aura bu. Elle fait partie de mon service complet, en porcelaine. *(Elle se retire.)* Le père Florică est venu lui fendre son bois.

EMIL. — Vous voyez que les gens, quand même...

COMAN. — Elle se ferait plus de mauvais sang pour sa tasse, si on la lui cassait. Non, je ne crève pas encore, vous pouvez le lui dire ! J'ai encore certaines affaires à régler en ce monde. Je dois encore fourrer quelques accusatifs et infinitifs dans des caboches sportives. Et puis je dois mater le nommé Vlăsceanu E. Sorin, qui finira peut-être par découvrir qu'il y a aussi d'autres temps à conjuguer, dans la vie, que l'indicatif présent.

EMIL. — D'accord, vous pouvez compter sur moi pour vous y aider.

COMAN. — Un peu tard. *(Changeant de ton, profondément pénétré.)* Et puis il y a la petite. Je dois la défendre contre les voyous. Ses seins pointent déjà, elle va sur ses seize ans.

EMIL. — Elle connaît votre existence?

COMAN. — Comment la connaîtrait-elle? Je l'aperçois parfois dans le jardin du Cişmigiu. J'y vais exprès, pour la voir. Il y a chaque fois toutes sortes de types à ses trousses. J'en frémis... vous m'entendez, camarade... Je frémis à l'idée qu'un de ces quatre matins cette petite, la fille de Maria... avec l'un de ces vauriens, de ces voyous, ou avec un freluquet qui l'entortillera avec de belles phrases... vous voyez ce que je veux dire... et qui klaxonnera sous sa fenêtre...

EMIL. — C'est interdit, en ville.

COMAN, *avec force, sarcastique.* — Les avertisseurs, oui ! On en a interdit l'usage ! Bien sûr ! Voilà qui doit me rassurer ! Il n'y a plus d'accidents !... *(D'une voix altérée.)* Je voudrais parfois l'aborder, lui dire: — Daniela !... *(Geste de renoncement.)* Inutile !

EMIL. — Je ne pense pas.

COMAN. — « Mais, monsieur, qui êtes-vous? » — « Votre père ! ... Ou du moins je pourrais l'être. » — « J'ai un père. Et puis, qu'est-ce que vous me voulez, au fond? » — « Vous êtes belle, mon enfant. Il ne faut pas galvauder votre beauté. Cultivez-la, au contraire. Purifiez-la. Lisez Catulle, Horace... Ayez, surtout, la bonté, la grâce de votre maman ! » — « Vous avez connu maman? » Et j'appréhende toujours de répondre « Oui » pour ne pas avilir son souvenir. Alors, je suis la petite comme un flâneur. Je veux la protéger. Sinon, qui le ferait? *(Sarcastique.)* Avez-vous une réponse préfabriquée, camarade Vlăsceanu?

EMIL. — Non. *(Hésitant.)* Au fait... ça pourrait être moi.

COMAN, *sceptique.* — Vous?

EMIL. — Si vous n'y voyez pas d'inconvénient.

COMAN, *avec un semblant de cordialité, mais encore incrédule.* — Pourquoi le feriez-vous?

EMIL, *esquissant un sourire.* — Je suis payé pour ça. Je touche un salaire pour être charitable.

COMAN, *il le toise, s'aperçoit que son interlocuteur est redoutable.* — Vous paraissez intelligent.

EMIL, *du tac au tac.* — C'est un air que je me donne.

COMAN, *qui commence à se sentir désarmé.* — Que pourriez-vous lui dire?

EMIL. — Des phrases. *(Soudain sérieux.)* Tranquillisez-vous: le monde n'est pas aussi pervers que vous l'imaginez. En toute sincérité, je ne suis pas venu quémander un cinq pour Sorin. J'ai voulu voir pourquoi on vous appelle le mammouth. A mon avis, on exagère.

COMAN, *acide, mais quand même un peu amusé.* — Bien vrai? Vous n'êtes pas frappé par la ressemblance?

EMIL. — J'ai été déçu: vous êtes presque un brave type. Un peu pessimiste peut-être. Mais je me suis laissé dire que ça ne durait pas: après la crise, vous parlez gentiment, vous distribuez de bonnes notes...

COMAN, *de nouveau hors de lui.* — Inexact ! C'est quand je désespère que je donne de bonnes notes. Alors, tout m'est égal !... Au contraire, lorsque je tarabuste votre enfant, c'est que je lutte pour lui ! J'essaie d'en tirer quelque chose, et je lui en veux de ne pas m'aider. Parce que je l'aime bien, moi, ce petit crétin ! Et j'ai pitié de vous aussi, en un sens. Parce qu'il vous en fera voir de toutes les couleurs, et que vous ne méritez pas cela... Un raté comme moi pourrait les laisser tous rater leur vie sans se tracasser. On ne me demande que de faire mon cours, après tout ! D'autant plus que vous reléguez tous le latin à la périphérie *(D'une voix étouffée.)* Ah, pourquoi n'ai-je pas un enfant, moi aussi? Pourquoi? *(Il brise involontairement la tasse, se met à tousser, suffoque.)*

EMIL, *il ramasse les débris de la tasse.* — Il est trop tard pour songer à avoir un enfant. Mais il est encore temps d'avoir un ami.

COMAN. — Rien ne m'a jamais réussi, monsieur, voilà la vérité ! Rien de rien. J'ai été diligent, je me suis nourri d'exemples élevés, de nobles pensées, j'ai pris pour modèle des hommes illustres. — Et je n'ai rien réalisé du tout ! Depuis un certain temps, je ne vis plus que parmi des ombres. Une ombre s'étend sur tout ce que j'ai aimé. Il n'est plus resté de vivant, d'immaculé, qu'un seul être. Mais j'ai appris que l'ingénieur Buzura va se remarier. Ma pauvre Maria meurt pour la seconde fois. Et j'ai peur, camarade Vlăsceanu, j'ai peur à chaque instant... Comment vous expliquer? Pensez à ce qui va arriver si une femme, une étrangère, s'installe à leur foyer. La petite est un ange ! Elle représente tout ce que je n'ai pas eu, toute ma foi dans la plénitude de l'être humain. Je ne puis pas l'imaginer autrement. Jusqu'à présent, elle était enveloppée, protégée par l'ombre ! Et puis voilà qu'une autre mère vient dissiper cette ombre ! Et moi, je ne peux rien ! Impossible d'intervenir dans leur vie, n'est-ce pas? *(Pleurant presque.)* Je dois me contenter de seriner les diphtongues et les ablatifs à des sourds. A des Vlăsceanu ! *(Il se mouche pour cacher ses larmes.)*

EMIL, *il s'assied sur le bord du lit et serre Coman virilement dans ses bras.* — Camarade professeur Coman, nous ferons ce qu'il faudra pour arranger les choses. Je vous le promets... *(Sur le palier, on entend un remue-ménage de meubles transportés, des cris, des vociférations.)*

COMAN. — Tenez, vous entendez comment elles s'arrangent, les choses? On déménage, on emménage... Quand les gens ont un nouveau logement, rien d'autre ne les intéresse. Ils achèteront un réfrigérateur. Maintenant qu'ils tiennent un petit bout de bien-être, ils tirent dessus tant qu'ils peuvent. Chacun réclame des droits, chacun tâche d'empoigner quelque chose ! Ils veulent vivre ! Ecoutez-les... Mais qui se soucie de ses responsabilités?

EMIL. — Tous sont responsables de leurs actes.

COMAN. — Vis-à-vis du chef, du directeur? Là n'est pas la question. Je veux parler de la responsabilité à l'égard de notre époque, de l'histoire de ce pays, de l'humanité, toute misérable qu'elle soit. Qui l'assume, cette responsabilité?

EMIL. — Eux, bien sûr.

COMAN. — Eux? Ils trimballent leurs meubles, ils s'installent: vous voyez bien.

EMIL. — Pour l'instant.

COMAN. — Et vous pensez qu'il se trouvera quelqu'un pour leur donner, un jour, le sens des valeurs éternelles, le frisson d'une grande culture?

EMIL. — Bien entendu.

COMAN. — Qui?

EMIL. — Vous-même, entre autres.

COMAN, *avec une admiration bougonne.* — Vous êtes ferré en propagande ! *(Avec une sorte d'affection.)* Pourquoi vous y prenez-vous si tard hein? Que peut-on faire d'un mammouth? *(Entre le regret et l'espoir.)* Pas même du savon et de la colle forte... *(Nostalgique.)* Un beau jour, je déménagerai, moi aussi. *(Rictus.)* Il y aura plus d'espace, on pourra même installer un piano. Pour faire apprendre la musique aux enfants. *(Sarcastique.)* Plutôt la vérole, que cette toux sèche ! Vous allez défendre Daniela, dites? Vous la défendrez? *(Emil hoche la tête en silence.)*

EMIL. — Je reviendrai vous voir dans quelques jours...

COMAN, *avec une ironie atténuée.* — ...pour le compteur? *(Avec un grognement amical.)* Tâchez de passer à une heure moins indue... et sonnez trois fois *(Terrible.)* Je m'apprête à vous poser des questions cuisantes. *(Dans son esprit pointe l'envie d'un débat prochain, d'un dialogue tout au moins; ce qu'on pourrait appeler l'espoir.)*

EMIL. — Mais je vous en prie ! C'est bon pour la santé. Portez-vous bien !

COMAN. — Vous avez un beau chapeau.

Rideau

TROISIÈME TABLEAU

L'appartement de la famille Miclesco. Au premier plan, un studio (pour l'instant vide), séparé du reste par une grande porte vitrée. « De l'autre côté », des jeunes gens s'amusent: on entend un magnétophone, des rires, du vacarme.

Une voix de jeune fille s'indigne en riant d'une plaisanterie par trop osée. — Tu es impossible, Vicky !

Voix de Vicky, satisfaite: — Tu as pigé? J'espère que tu le raconteras à ta maman. A moins qu'elle ne soit pas assez salée !,

Une partie de l'assistance est sur le point de partir, — on entend un tohu-bohu joyeux, des éclats de voix indistincts, des protestations, quelqu'un sifflote.

Vicky fait des blagues: il danse tout seul, une coupe de cristal aux dents.

LA VOIX DE MIA. — Quel fou, ce Vicky ! Et toi, Sorin, tu peux en faire autant?
VICKY. — Il peut, ne t'en fais pas. Je parie qu'il est capable de soulever un candélabre avec ses dents. *(Entre-temps, du pied, il a entrouvert la porte vitrée.)* Il pourrait broyer une auto entre ses molaires d'Olténien.
MIA. — Pourquoi vous taisez-vous?
VICKY, *insinuant.* — C'est vrai, si vous avez des secrets à vous dire, il vaut mieux passer à côté. *(Il pousse Sorin et Daniela dans le studio.)* Seulement, il faudra être sages, mes petits poulets. Vous avez le temps de causer jusqu'à onze heures. Un demi-litre de cognac suffira?
SORIN. — Bien sûr.
VICKY. — Bon amusement !
MIA, *elle lui donne une bourrade.* — Tais-toi, espèce de loufoque ! *(Avant de sortir.)* Tu est contente, Dani?
DANIELA, *les yeux brillants.* — Très contente.
VICKY. — Faut-il fermer la porte à clef?
SORIN. — Inutile. *(Vicky et Mia sont sortis. On n'entend que le magnétophone dans la pièce voisine.)* Tu veux encore boire un verre?
DANIELA, *elle clignote des yeux.* — Pourquoi pas? *(Elle tend son verre que Sorin remplit.)*
SORIN. — Veux-tu tendre la main un instant ! Il m'avait semblé que tu tremblais. As-tu froid? Faut-il te réchauffer? *(Il lui baise la main, puis le bras.)*
DANIELA. — Il ne faut pas me baiser la main.
SORIN. — Pourquoi?
DANIELA, *simple, sans la moindre ironie.* — On baise la main de quelqu'un pour lui rendre hommage. Il n'y a que les messieurs très courtois qui baisent la main des dames.
SORIN. — Alors ! je peux passer directement à la jambe.
DANIELA. — Je ne crois pas que ce soit absolument nécessaire.
SORIN. — Alors, où veux-tu que je t'embrasse?
DANIELA, *sincère, sans faux-fuyants.* — Je ne sais pas. *(Elle est un peu gênée.)*
SORIN· — Asseyons-nous sur le divan. Viens là. Tu viens?
DANIELA. — Vous croyez que ça changera quelque chose? (Elle va s'asseoir sur le divan.)
SORIN. — Changer quoi?
DANIELA. — C'est moi qu'y ai posé la question. A vous de jouer.
SORIN, *surpris.* — Alors, pour toi c'est un jeu? Comme de jouer à la poupée, par exemple?
DANIELA. — Non, c'est vous qui jouez, à la poupée...
SORIN. — Moi? Quand ça?
DANIELA. — Maintenant. *(Il la regarde, étonné.)* Il y en a beaucoup qui jouent à ce jeu-là. Mais il ne convient qu'aux enfants. Et savez-vous pourquoi? Parce qu'ils ont de vraies poupées. Ils peuvent se prendre au jeu.
SORIN. — Tout ça rime à quoi, en ce moment?
DANIELA. — Dans un moment comme celui-ci, rien ne rime à rien.
SORIN. — Pourquoi?
DANIELA. — Parce qu'il n'est pas vrai.
SORIN. — Tu sais pourtant bien pourquoi nous sommes ici. Tu as dû comprendre que je t'ai choisie parce que tu n'es pas comme les autres. Du moins, quand tu danses. Là, je ne me trompe jamais !
DANIELA, *comme si elle n'avait rien compris d'autre.* — J'aime danser.
SORIN, *ironique.* — Sans blague !?
DANIELA. — C'est une façon de me réconcilier avec tout ce qui est abrupt et rugueux. Je trouve que les gens devraient danser plus souvent. Et plus... profondément.
SORIN, *il prête à la phrase une intention licencieuse.* — Plus profondément?
DANIELA. — Oui. La danse n'est pas un amusement. *(Baissant la voix.)* C'est une loi.
SORIN. — Une loi ! Tu choisis drôlement tes mots. Peut-être veux tu dire une liaison.
DANIELA. — Exactement.
SORIN. — Un rapprochement entre les sexes?
DANIELA. — Non, c'est autre chose... Vous ne comprenez pas. C'est vrai que je ne peux pas bien l'expliquer. Il y a certaines choses qu'il n'est pas facile de préciser.
SORIN. — Qu'est-ce qui t'a fait décréter que je ne te comprends pas? Entre nous, ce sont des chichis !
DANIELA. — Comment, des chichis?
SORIN. — Des trucs de bas-bleu au petit pied. Cessons de faire les malins, veux-tu? Qu'y a-t-il à comprendre? Nous sommes vivants, nous sommes ici, tu as un beau genou bien rond... *(Il pose la main sur le genou de la jeune fille.)*
DANIELA, *elle l'écarte doucement.* — Non, je n'ai pas de genoux. Je n'ai jamais eu de genoux. *(Comme si elle lui confiait un secret.)* Ou du moins je n'ai pas su que j'en avais.
SORIN. — Elle est bien bonne ! Je te garantis que tu en as !
DANIELA. — J'en doute. Je ne crois pas avoir de genoux.
SORIN. — Mais si, tiens, ils sont là tous les deux, je peux te les montrer. Ça ne te fait pas plaisir que je les touche?
DANIELA. — Non, pas du tout.
SORIN. — Pourquoi? J'ai la main trop chaude? Ou trop froide?
DANIELA. — Il me déplaît d'être fragmentée. Je n'ai pas de genoux. Je ne suis pas faite de pièces détachées.
SORIN, *avec un rire forcé.* — Formidable ! De quoi es-tu donc faite, métaphysicienne? *(La prenant dans ses bras.)* Il faut donc que je t'embrasse en entier?
DANIELA, *se levant délicatement.* — Non.
SORIN, *surpris.* — Pourquoi?
DANIELA. — Ce n'est pas ce que j'appelle en entier.
SORIN. — Alors, qu'est-ce que c'est?
DANIELA. — Je ne sais pas. Une sorte de programme. Vous êtes venu exécuter une sorte de programme. Et puis vous avez précisé que nous étions ici. Mais en êtes-vous sûr?

SORIN, *il croit qu'elle le provoque, veut la reprendre dans ses bras.* — Allons, ne fais plus tant de façons !

DANIELA, *avec un léger frémissement.* — Que voulez-vous faire? *(Parce qu'il a un moment d'hésitation, elle reprend.)* Je vous ai demandé si c'était sûr que nous étions ici.

SORIN. — Si nous sommes en sûreté ici? Jusqu'à onze heures, oui...

DANIELA. — Non. J'ai voulu dire: si vous étiez certain que nous sommes ici. Presque toute la soirée, j'ai eu l'impression d'être ailleurs.

SORIN. — Même en dansant avec moi? *(Elle approuve en hochant la tête).* Mais où étais-tu? Tu as déjà un ami? *(Elle approuve de nouveau.)* Il fallait le dire ! Qui est-ce? Tu veux me le dire?

DANIELA, *avec sérieux et simplicité.* — C'est la *danse.*

SORIN, *presque vexé, sur un ton qui se veut viril.* — Ecoute, ma petite...

DANIELA, *elle suit son idée sans s'occuper de lui.* — C'est justement pour ça que j'aime la danse. Elle ne me morcelle pas. Il y a des gens qui se contentent de fragments. Ils ne peuvent pas savoir que le monde est un tout. Ils ne veulent le voir que par le trou de la serrure. Si je vous ennuie, pardonnez-moi. Pouvez-vous me donner encore un peu de cognac?

SORIN, *résigné, il remplit le verre de Daniela.* — Sais-tu ce qu'ils font, les autres, à côté?

DANIELA, *limpide.* — Ils dansent.

SORIN. — Et s'ils font autre chose?

DANIELA. — Alors, ça n'est pas vrai.

SORIN. — Ah, oui? Si pourtant c'était la vérité, si c'était ce qu'il y a de plus vrai au monde? Parce que, vois-tu, c'est une chose qui ne tient compte de rien, ni du méridien, ni de l'histoire, ni de la structure de la société, ni de l'entropie. De rien ! C'est la vérité vraie, et voilà tout ! Sans simagrées.

DANIELA, *troublée, à mi-voix.* — Je ne crois pas !

SORIN. — Et puis, c'est bon. Et très pur, si tu y tiens absolument.

DANIELA, — Moi, je ne suis pas pure.

SORIN, *souriant.* — Tant mieux. D'ailleurs, je ne t'ai pas suspectée bien longtemps de pureté.

DANIELA. — Parfois, je me sens en communion avec les rues, avec l'eau grasse de la Dîmbovitza et même avec la fumée qui sort des cheminées. D'autres fois, c'est avec les descentes des gouttières. Je sens en moi les conduits d'eau de la ville, ses fontaines. J'ai l'impression d'en être pénétrée. Pas toujours, bien sûr; mais des fois je voudrais me répandre de tous côtés, ou par-dessous la ville, ou à la surface.

SORIN. — Voyez-vous ça !

DANIELA. — N'avez-vous jamais senti votre être s'éparpiller, caresser tout le paysage? On devient immense, ou plutôt — comment-dire — vaste... *(Un peu gênée.)* J'ai peur d'avoir trop bu. *(Poursuivant ses explications.)* C'est-à-dire qu'on perd ses limites. Avez-vous parfois perdu vos limites, vous?

SORIN, *moqueur.* — Je ne sais pas au juste, mais je te promets d'y réfléchir. *(Sincère.)* C'est quand on boit qu'on perd ses limites.

DANIELA, *avec le plus grand sérieux.* — Quand on boit, c'est autre chose. On dirait qu'un treuil sort sans cesse quelque chose de nouveau des profondeurs de votre être...

SORIN. — J'aurais cru le contraire.

DANIELA. — Non. Il en sort ce qui est caché, ce que l'on garde enfoui au fond de soi. D'abord, il fait paraître au jour des croûtes, du magma, qui sont de la roche. Alors on se sent incapable de résistance et on dit des choses que jamais on n'aurait avouées autrement. On voit autour de soi des fragments de son être dur, mais transformés en couleurs. Je ne sais pas si je m'exprime clairement.

SORIN, *il s'amuse.* — Vas-y toujours !

DANIELA. — Ensuite, quand on a cessé d'être solide, le treuil retire de la terre, et puis du sable et de l'eau, des trombes d'une eau multicolore, elle aussi. Elle jaillit comme d'une source. Ça, c'est pour un peu d'irisation, c'est pour l'arc-en-ciel.

SORIN, *ironique.* — Très intéressant ! Et ensuite, il retire quoi, ton treuil? *(Il trinque.)* A la tienne ! *(Ils boivent).*

DANIELA. — Ensuite, quand il n'y a plus que du vide, le treuil commence à sortir du vide... Du vide, encore du vide.

SORIN. — Du bide, peut-être !

DANIELA. — Non, je savais que vous ne comprendriez pas.

SORIN. — Oh, je comprends parfaitement ! Mais dis-moi pourquoi le treuil fait-il tout ça? Pourquoi creuse-t-il à l'intérieur? D'ailleurs, c'est un trépan, ce n'est pas un treuil.

DANIELA. — Pourquoi? Pour découvrir le cœur enseveli. Il y a en nous un cœur enfoui profondement, comme ces poches où sont les gisements de pétrole, sous la terre. Au-dessus de lui s'accumulent, par couches, les doutes, les déceptions, les espérances inassouvies. Et le cœur s'agite et palpite pour tâcher de les traverser. *(S'excusant).* Mais ça, c'est une autre histoire.

SORIN. — Tu peux continuer. Tu as des lèvres qui méritent qu'on les regarde. Dis-moi, personne ne t'a encore embrassée, jusqu'à présent?

DANIELA, *légèrement surprise.* — Mais si. Deux hommes. Ou même trois. J'ai cru qu'ils existaient vraiment, mais non. C'est bien dommage pour eux, n'est-ce pas?

SORIN. — Et... le reste? Tu ne l'as pas fait? *(Daniela se tait.)* Tu n'en as pas éprouvé le besoin?

DANIELA. — Pourquoi me demandez-vous ça? Ce n'est pas gentil de me le demander. *(Au bout d'un instant.)* Peut-être l'ai-je éprouvé.

SORIN. — Et alors? Tu ne veux pas me dire tout?

DANIELA. — Je n'en vois pas la nécessité.

SORIN. — Tu as des préjugés?

DANIELA. — Je crois que c'est vous qui en avez. Vous vous dites: si je ne fais ça, j'ai perdu ma soirée.

SORIN. — Et ce n'est pas vrai?

DANIELA. — Mon père a, lui aussi, des préjugés. Je veux dire que s'il vous entendait, il vous battrait. Ensuite, il vous obligerait, je pense, à m'épouser. C'est comme ça qu'il voit les choses. Il est plutôt terre-à-terre. L'été dernier, j'ai été avec lui au bord de la mer, et quand je lui ai dit que j'avais vu une sirène, il a ri et m'a déclaré que je rêvais.

SORIN. — Il avait tort. Toi aussi, tu es une sirène. Tu dois être bien jolie, toute nue.

DANIELA. — Je suis toujours nue.

SORIN, *sur un ton plus mystérieux, cessant de faire le malin.* — Je ne savais pas. Ne veux-tu pas qu'on se croie au bord de la mer?

DANIELA. — Je ne peux pas croire n'importe quoi. Et puis, au bord de la mer, nous étions si nombreux! Moi, je passais mon temps sur un coussin pneumatique que je gonflais chaque jour en soufflant dedans. C'était si drôle de me dire que j'étais portée par mon propre souffle. Je pensais à toutes ces paroles jamais dites, entassées dans ce coussin! Le soir, quand je retirais le bouchon, il me semblait entendre le murmure de beaux vers qui, s'ils avaient été prononcés, auraient pu faire le bonheur de quelqu'un. Mais les pauvres mots surchauffés, écrasés, s'éparpillaient dans l'air... Papa, lui, ne remarquait rien.

40 SORIN. — Tu as des ennuis avec ton père?

DANIELA. — Non. Mais j'aurais voulu pouvoir l'estimer davantage. C'est un homme très actif, très ordonné. Parfois je m'attendris à le voir passer avec tant de précision à côté de l'essence des choses. J'ai soin de lui, et on dirait que tout est pour le mieux, mais il est rare qu'il s'étonne de quelque chose... Je ne crois pas qu'il se soit jamais interrogé sur le sens de l'existence. Il est si occupé!

SORIN. — Heureusement que tu t'interroges, toi, pour toute la famille. La division du travail, quoi! *(Il a passé son bras autour des épaules de la jeune fille et la caresse.)*

DANIELA, *sans s'en apercevoir.* — Parfois, en effet, je me demande pourquoi je suis née. Je pense que c'est naturel.

SORIN. — Très naturel, en effet: tu es née pour pouvoir me rencontrer ici.

DANIELA. — On dirait que vous plaisantez. Je vous ai déjà dit que votre présence ici n'était pas du tout certaine. Je connais des gens qui se voient chaque jour, mais qui, en fait, ne se rencontrent jamais.

SORIN, *il continue à la caresser, mais veut détourner son attention.* — Comme c'est vrai!

DANIELA. — Je ne suis même pas sûre de toujours rencontrer mon père. J'ai l'impression — comment dire? — qu'il ne fait rien d'autre qu'agir. Il occupe toujours bien sa place, et c'est probablement pour ça que je n'arrive jamais à le trouver. Je dis des bêtises, n'est-ce pas?

SORIN, *pour distraire son attention.* — Mais non, mais non, c'est très intéressant, au contraire.

DANIELA. — Vous aussi...

SORIN, *il l'interrompt.* — Dis-moi tu.

DANIELA. — Si tu veux. Toi aussi, tu donnes l'impression de... comment dire... de vouloir *autre chose.* C'est-à-dire que tu prononces certains mots, mais qu'au fond tu attends un résultat très différent. N'ai-je pas raison?

SORIN, *il l'étreint et la renverse sur le divan pour l'embrasser.* — Je veux exactement la même chose que toi!

DANIELA, *après avoir été embrassée, elle se lève doucement.* — L'essentiel est de ne pas être intéressé. Il faut comprendre que tu souhaites une chose de tout cœur, et non pas que tu poursuis un but différent. Ce qu'on aime, on l'aime entièrement, il faut être prêt à lui sacrifier sa vie, sans penser à autre chose.

SORIN. — Maintenant, je ne pense qu'à toi.

DANIELA. — Non. Tu penses à obtenir une petite satisfaction. *(L'excusant.)* Ce n'est rien. J'y suis habituée.

SORIN. — Alors, pourquoi es-tu venue chez Vicky? Tu voulais seulement faire l'existentialiste et la mystérieuse?

DANIELA. — Mais non, je ne veux rien. C'est toi qui veux quelque chose. Voilà justement le malentendu. Je suis comme je suis, et tu es bien plus mystérieux. Je n'ai fait que parler, tandis que toi tu as simplement dit que tu voulais quelque chose, mais en fait il s'agit de tout autre chose.

SORIN, *maintenant résolu.* — Ma fille, assez de rébus! Nous avons dépassé cette phase depuis longtemps. *(Il veut enlever le boléro de Daniela, qui s'y oppose.)* Dis-toi bien que je pourrais utiliser la force. Que feras-tu alors? *(il tire de nouveau sur le boléro et le déchire.)*

DANIELA, *avec un calme anormal, proche de la paralysie.* — Je te supprimerai.

SORIN, *il ricane comme un jeune animal.* — Quoi? Tu vas me battre?

DANIELA. — Je te supprimerai.

SORIN. — Tu iras me moucharder à l'école? Tu le diras à ta maman?

DANIELA. — Pourquoi ne veux-tu pas comprendre? Je te rayerai du nombre des êtres. Je te relèguerai parmi les objets. C'est tout. Je n'ai pas de mère.

SORIN, *plus réticent.* — Allons, ne tourne pas autour du pot! Je ne te plais pas, hein? C'est bien ça? Tu aurais préféré Vicky?

DANIELA. — Vicky ne me plaît pas du tout.

SORIN. — Sais-tu ce qu'il aurait fait, lui? Il t'aurait flanqué une paire de gifles et tu aurais tout de suite compris.

DANIELA. — Il ne l'aurait pas fait.

SORIN. — Tu en es sûre?

DANIELA. — Parfaitement sûre.

SORIN. — Pourquoi?

DANIELA. — Parce que tu m'aurais défendue.

NICOLAE GRIGORESCO: *La charge de Smirdan* (huile — détail)

Ce tableau, appartenant au Musée d'Art de la R. S. de Roumanie, fait partie d'une suite d'ouvrages inspirés à l'artiste par l'héroïsme des soldats roumains pendant la Guerre de l'Indépendance (1877). Le 90e anniversaire de cet événement, très important dans l'histoire de la nation, a été célébré dans la vie sociale et culturelle de la Roumanie par un nombre impressionnant de manifestations commémoratives.

GABRIELA PĂTULEA-DRĂGUȚ: *les Fleurs du potier* v. p. 143 →

SORIN. — Moi? *(Daniela hoche affirmativement la tête.)* En quelle qualité?

DANIELA. — Je ne sais pas au juste. Parce que tu es un homme... Ou tout simplement... comme ça! Mais tu m'aurais défendue!

SORIN. — Eh bien, je vais te le dire, moi, s'il s'agit d'être sincère: je l'aurais fait parce que je te désire.

DANIELA. — Pas assez. Tu désires trop peu de moi. *(Il ne sait pas si c'est une façon de le décourager ou de le provoquer.)*

SORIN. — Qu'est-ce qu'il te faut? Veux-tu que je demande ta main? Pour toute la vie? C'est ça que tu veux?

DANIELA. — Pourquoi es-tu stupide? C'est si dommage que les gens soient stupides quand on voudrait qu'ils ne le soient pas! *(Elle remet son boléro.)*

SORIN, *croyant qu'elle se moque de ses hésitations, il s'apprête à une attaque décisive.* — C'est mon affaire! *(Au même instant, on entend frapper à la porte et Vicky passe sa tête par l'entrebâillement.)*

VICKY. — Ça marche, ici? Ça va bien, les tourtereaux?

SORIN, *évasif.* — Ça va...

VICKY. — La vieille a téléphoné qu'elle rentre. Notre programme stéréophonique est fichu. Il faut ranger la maison en deux temps et trois mouvements, et puis tout le monde décampe. *(Daniela quitte la chambre.)* Que fais-tu, comtesse? Où vas-tu? Hallo! Daniela! Mais qu'est-ce qu'elle a?

Sorin, soudain affecté, bouscule Vicky et la suit en courant, tandis que tombe le

Rideau

QUATRIÈME TABLEAU

Le bureau de l'ingénieur Buzura, sur un chantier de constructions. C'est le soir. L'activité est réduite. Assis dans un fauteuil rudimentaire, Emil Vlăsceanu attend. Un temps. Puis, sur le seuil, paraît Buzura qui, le dos à la salle, parle à un subalterne demeuré dans l'antichambre.

BUZURA. — Vous suivrez l'affaire et vous me tiendrez au courant! Quoi? S'il meurt? *(Toute sa stature massive semble refuser cette hypothèse.)* On ne meurt pas pour si peu, que diable! Ce n'est qu'une fracture, après tout. Les médecins n'ont qu'à faire leur devoir. Ils savent leur métier, oui ou non? Vous me téléphonerez? Et puis je veux avoir les segments demain, à la première heure, c'est compris? Le fer-béton est arrivé? J'ai demandé du sept! Que Bernesco prévienne Cupcea de me présenter une situation à jour, demain matin! Et maintenant, je ne veux plus voir personne! Qu'on me laisse travailler! Donnez la clé de la voiture à Grigore! A cinq heures du matin, parfaitement! J'attends son coup de téléphone de l'hôpital! *(Il fait un pas au dehors et s'adresse à quelqu'un d'autre, sur un ton furieux.)* Où fais-tu entrer ce tracteur, imbécile? Vous en avez des idées, vous, de m'envoyer tous les crétins! Parce que les meilleurs, bien sûr, c'est Moşoiu qui les garde pour lui! *(A celui auquel il avait parlé précédemment.)* Alors, vous êtes toujours là? *(Sur un autre ton, soucieux, cette fois.)* Croyez-vous vraiment qu'Arvinte me fera la sale blague de mourir? J'espère bien que non! *(Il entre dans son bureau en claquant la porte. Apercevant Emil, il semble surpris.)* Et vous, qui êtes-vous?

EMIL. — Vous êtes bien le camarade Buzura, n'est-ce pas? Moi, je suis Vlăsceanu, du Conseil des Syndicats.

BUZURA, *il s'assombrit aussitôt.* — Vous avez déjà appris la nouvelle? Bravo! Mes félicitations! *(Il le dit comme un vaincu qui, après le match, serre la main du vainqueur.)* Vos hommes sont vraiment d'une promptitude! Mais ils auraient pu venir discuter d'abord avec moi. Je n'en ai même pas parlé à l'ingénieur en chef, pour l'instant. Enfin, vous êtes au courant, c'est votre affaire. Moi, j'ai pris toutes les mesures voulues. Les instructions étaient données, vous pouvez voir les fiches, tenez. *(Avec des gestes sobres, précis, il présente à Emil les données concrètes de l'affaire.)* Les normes de sécurité du travail ont été contrôlées par moi-même et par mes subalternes. Le procès-verbal a été rédigé lundi. Donc, avant-hier. Mais l'homme était une fameuse moule, et puis il avait bu. Vous avez là les déclarations écrites du chef d'équipe et de deux ouvriers. Il n'a pas de famille. Un neveu militaire. Je l'ai convoqué: voilà le reçu du télégramme. L'homme a été hospitalisé d'urgence, et j'ai déjà parlé au docteur Comănesco. Je n'ai pas encore avisé le procureur. Que voulez-vous savoir d'autre? *(Tout cela a été dit avec une grande précision, sur un ton un peu sec.)*

EMIL. — Rien du tout.

BUZURA, *il se laisse aller, avec amertume.* — Voyez-vous, camarade, ils sont bêtes et ne font que des bêtises! Pas tous, bien sûr. Quelques-uns. Ce type-là m'arrive tout droit de Bîlciureşti, il monte sur un échafaudage

et se comporte comme un crétin. Par trois fois, je l'ai engueulé moi-même. J'aurais dû ne pas l'embaucher, cette andouille ! *(Il étouffe un juron.)* J'ai eu pitié de lui. Et notez bien que ça complique tout. Il faudra supprimer la prime de toute l'équipe. Ça fera encore une belle histoire ! Et maintenant, une enquête me pend au nez. Au moment où...

EMIL. — ... Où quoi?

BUZURA, *il le regarde longuement.* — Vous devez le savoir mieux que moi. C'est peut-être même pour cela que vous êtes venu. *(Baissant la voix, il avoue.)* Je devais passer au ministère, voilà ! Et ce soûlard qui tombe de l'échafaudage déclenche tout un scandale... *(Agressif.)* Eh bien, je suis à votre disposition. Posez-moi des questions.

EMIL. — Ce n'est pas pour cela que je suis venu.

BUZURA. — Non?

EMIL. — Non. Je voulais savoir... Savoir ce que vous faites... *(avec un sourire franc, amical)*... en général, dans la vie.

BUZURA, *qui avait froncé les sourcils, semble un peu calmé.* — Vous ne venez donc pas de la part de la Sécurité Sociale?

EMIL. — Non.

BUZURA. — Alors ce sont d'autres problèmes qui vous amènent. Lesquels? L'émulation socialiste? *Emil fait un geste paisible de dénégation.)* Les cotisations? *(Nouvelle dénégation d'Emil.)* Les cours syndicaux?

EMIL, *pour ne plus dire non.* — Admettons...

BUZURA. — L'enseignement va assez bien. Je reconnais qu'il pourrait aller mieux *(Geste)*. Je vais faire appeler le camarade responsable de l'enseignement, s'il est encore là *(L'excusant)*. Il est neuf heures du soir, vous savez. *(Emil le retient d'un geste.)* Il est normal qu'il soit parti.

EMIL. — Bien sûr. Et vous, pourquoi n'êtes-vous pas encore parti?

BUZURA. — Ça, c'est une autre histoire. C'est par hasard. J'ai eu quelque chose à faire. *(Parce qu'Emil ne semble pas satisfait de l'explication.)* Je m'instruis. *(Avec un sourire forcé.)* Je veux devenir philosophe. *(Essayant de plaisanter.)* Si vous êtes venu pour l'enseignement, vous m'avez pris en quelque sorte sur le fait. *(Il présente un volume des œuvres de Lénine.)* Je me prépare pour jeudi. Peut-être voulez-vous savoir pourquoi j'ai manqué deux fois? *(Il cherche des papiers dans son porte-documents.)*

EMIL. — Je ne veux pas le savoir.

BUZURA, *il s'interromp un peu nerveux.* — Alors je vous prie de me montrer une pièce justifiant votre qualité et de me dire exactement ce que vous désirez.

EMIL, *avec chaleur et aussi décontracté que possible.* — Camarade ingénieur, je suis souvent absent de Bucarest et, chaque fois que je reviens, je me réjouis comme un enfant de voir grandir les édifices nouveaux dans mon quartier. *(Entre-temps, il a tendu à l'ingénieur une carte d'identité, dont l'autre semble satisfait.)* Chemin faisant, j'ai vu de la lumière chez vous et je me suis dit que deux hommes qui travaillent avec des éléments en quelque sorte similaires, trouvent toujours quelque chose à se dire.

BUZURA, *il ne supporte pas l'inactivité, ni les idées abstraites.* — Bon. Je vous écoute. *(Il saisit un carnet et un crayon pour prendre des notes.)*

EMIL. — Mais je n'ai rien de particulier à vous communiquer.

BUZURA, *sérieusement intrigué.* — Quand même... vous êtes ici dans un but, je suppose. *(Emil nie en souriant.)* J'admets que les nouvelles constructions soient belles, mais vous avez un travail plein de responsabilité, vous n'êtes pas un simple flâneur. Le service d'ordre vous a d'ailleurs laissé passer. Je propose donc d'entrer dans le vif du sujet. A cette heure-ci, personne ne nous dérangera.

EMIL, *apparemment décontracté.* — Oui, les immeubles de neuf étages sont très beaux. Je parle de ceux de gauche. En haut, il y a une terrasse, ou bien la salle de séchage?

BUZURA. — La salle de séchage est au sous-sol, parce que le conditionnement de l'air se fait d'une façon plus judicieuse. *(Il est satisfait de cet interrogatoire qui remet les choses en ordre.)*

EMIL. — La buanderie est également au sous-sol?

BUZURA. — Egalement.

EMIL. — Et vous-même, vous avez un appartement confortable?

BUZURA. — Un trois-pièces avec dépendances. C'est suffisant.

EMIL. — Famille nombreuse?

BUZURA. — Moi et ma fille, c'est tout. Mais il est possible que je me remarie. Ma première femme est morte.

EMIL. — Maladie?

BUZURA, *laconique, pour arriver plus vite au but.* — Oui.

EMIL. — Et votre fille est grande, jolie?

BUZURA. — Elle est gentille, oui. Est-ce qu'il y a eu des réclamations au sujet de la distribution des appartements? C'est une question que j'ai soulevée moi-même à l'Institut de projets de Bucarest, à l'époque où j'étais encore sous-chef de secteur au Groupe No. 8.

EMIL. — Votre fille étudie bien?

BUZURA. — Assez bien, oui. Elle a eu 8,23 de moyenne.

EMIL. — Quelqu'un l'aide dans son travail?

BUZURA, *prudent.* — Pas trop. Pour les mathématiques, je lui donne un coup de main. Ce n'est peut-être pas très indiqué. Elle a l'habitude de lire tard, le soir. *(Le téléphone sonne. Soudain nerveux.)* Excusez-moi un instant. Allo, j'écoute ! *(Déçu de constater que ce n'était pas le coup de téléphone qu'il attendait.)* Pas de camion? Mais où diable est Nicolesco? Qu'il en prenne un du premier groupe, camarade. Dites à Viişoreanu que c'est de ma part. Bon ! *(Il raccroche.)*

EMIL, *compréhensif.* — Ce n'était pas l'hôpital... Donc, camarade Buzura, vous dites

que votre fille consacre trop de temps à la lecture?

BUZURA, *visiblement énervé d'être retenu par de telles vétilles.* — Elle lit beaucoup, camarade, elle écoute de la musique... et c'est à peu près tout. Je suis obligé de la ramener à la réalité, de lui faire voir les choses telles qu'elles sont. Et sachez bien que si cet homme meurt, je n'y suis absolument pour rien! Ma seule faute est de l'avoir embauché. Et encore, ce n'est pas moi, c'est le contremaître. Mais c'est moi qui en réponds.

EMIL. — Si nous allions à l'hôpital, maintenant, tous les deux? *(Buzura le regarde, soupçonneux, tâchant de deviner, où il veut en venir.)* Je pense qu'il serait heureux de sentir quelqu'un auprès de lui. Et vous seriez plus tranquille, vous aussi.

BUZURA, *énervé.* — Quand est-ce que j'étudierai, alors. *(Avouant, avec une voix rauque et un air humble.)* Je ne supporte pas l'hôpital, je m'y sens mal à mon aise... *(Se redressant.)* D'ailleurs, nous ne lui serions d'aucune utilité. Il ne faut faire que ce qui est possible, d'une manière concrète.

EMIL. — Et si le neveu militaire n'arrive pas?

BUZURA, *d'une voix molle.* — Il est presque certain qu'il ne viendra pas. Moi, en tout cas, je l'ai prévenu. *(Voyant le regard d'Emil.)* S'il a besoin de médicaments, je lui en enverrai. *(Exaspéré.)* Et puis, s'il meurt, vous me mettrez en prison et voilà tout.

EMIL. — Ce n'est pas ainsi qu'il faut poser la question... *(Silence pesant. Buzura attend la sonnerie du téléphone. Vlăsceanu poursuit, compréhensif, amical.)* Dans des conditions comme celles-là, il n'est pas facile de s'occuper de philosophie... *(Il feuillette le livre.)* «les Immanents, compagnons d'armes de Mach et d'Avénarius». Intéressant?

BUZURA, *il ne se domine plus.* — Je ne sais pas où vous voulez en venir! Vous allez chercher midi à quatorze heures!... C'est intéressant, oui, pour qui a le temps de couper les cheveux en quatre. Voilà, si vous voulez à tout prix mon opinion. Vous en avez peut-être le temps, vous, mais moi je ne l'ai pas. Moi, camarade, je dois arriver vite au fond des choses. Les nouvelles civilisations ne supportent pas des digressions de ce genre.

EMIL, *le plus amicalement possible.* — Et si c'était précisément là le fond des choses? C'est une simple hypothèse...

BUZURA. — Je n'ai pas le temps de m'occuper d'hypothèses, camarade, comprenez-moi donc une bonne fois! Or, toutes ces histoires-là ne sont que des hypothèses: le monde existe-t-il ou non? Mais quel est l'imbécile qui pourrait se figurer qu'il n'existe pas? Et surtout le dire aux autres? Vous croyez sérieusement que ces idéalistes le sont pour de vrai, qu'ils croient fermement à leurs fariboles? Les croyez-vous naïfs au point de nier la réalité? Vous ne voyez donc pas qu'ils construisent eux aussi des machines, qu'ils bâtissent des villes, qu'ils lancent eux aussi des spoutniks dans le Cosmos? S'ils niaient la réalité pour de bon, ils ne feraient rien de tout ça. Ce sont des menteurs, et voilà tout. Ils bluffent. Et vous voudriez que je m'occupe de combattre leurs théories au moment où je reçois du matériel et quand je dois distribuer du travail à 3.000 hommes! Non, monsieur, laissez-moi les combattre dans mon métier, si vous voulez à tout prix que je les combatte. Je ne nie pas l'utilité de la philosophie, mais je crois que l'essentiel, pour nous autres, est de bien faire notre boulot. Ils dissertent sur l'existence de Dieu et, par en dessous, ils font leurs affaires.

EMIL, *souriant.* — Peut-être que Dieu les aide.

BUZURA. — Croyez-vous que Max Planck ait pensé longuement à Dieu ou qu'il se soit demandé si la matière existe en soi?! Il a découvert les quanta, et bonjour! Je voudrais bien le voir, dans ce monde voué à la concurrence, celui qui croit encore sérieusement à la «chose en soi». Ah, vous êtes un philosophe? Libre à vous de faire des théories, camarade, vous êtes payé pour cela. C'est votre métier. Tenez, ma fille Daniela passe ses journées à écouter de la musique — et de la symphonique, s'il vous plaît — mais elle ne fait pas de musique elle-même. Tu veux devenir musicienne, compositeur? Je t'envoie à l'école de musique, je te paie des professeurs, mais j'aimerais savoir que tu prends les choses au sérieux. C'est simple: tout investissement doit rapporter. Si je commence une chose, je veux en voir le résultat. Etre ingénieur théoricien ou mathématicien «par-ce-que-ça-me-plaît», ça ne tient pas debout. Je suppose que vous-même vous ne travaillez pas pour l'amour de l'art. Vous faites une chose pour qu'elle soit faite. Parce qu'il doit se trouver quelqu'un pour la faire. Nous sommes une génération vouée à l'effort, camarade Vlăsceanu, nous devons trimer dur. *(Il s'est un peu calmé.)*

EMIL. — Pourquoi devons-nous trimer, camarade Buzura? *(Buzura surpris, ne répond pas.)* Vous l'avez peut-être déjà fait sous le régime bourgeois.

BUZURA, *décontenancé.* — Je ne sais pas. *(Se réfugiant dans une certitude.)* En tout cas, la propriété appartenait alors aux capitalistes, tandis que maintenant, c'est pour nous que nous travaillons.

EMIL. — Sachez que je ne suis pas venu pour que vous me répétiez des vérités premières. *(Poursuivant une idée.)* Je voulais vous demander si nous ne trimons pas, au fond, pour que votre fille puisse parfois écouter de la musique, *même sans devenir professeur de musique?* Ce n'est pas une affirmation, c'est une hypothèse. *(Tourmenté.)* Nous le faisons peut-être pour devenir plus joyeux, plus dispos qu'au moment où nous trimons. Mais certains d'entre nous n'ont plus le temps d'être joyeux!

BUZURA, *ricanant.* — Joyeux! Il y a de quoi l'être, en effet!

EMIL. — Nous trimons dur pour supprimer cette obsession de Dieu, cette incertitude au sujet de la terre sur laquelle nous vivons.

BUZURA. — Dieu ne me crée aucun problème. Mes problèmes concernent le béton armé.

EMIL, *il le met à l'épreuve.* — Et si Arvinte meurt?...

BUZURA, *après avoir sursauté, il répond d'une voix sourde.* — C'est l'affaire des médecins, de la résistance de son organisme. C'est tout.

EMIL, *il insiste.* — Et s'il arrivait quelque chose d'inattendu à votre fille, est-ce toujours ainsi que vous parleriez?

BUZURA. — A ma fille?... *(Sa voix s'étrangle.)* Je n'ai pas le temps de formuler des hypothèses. *(Un temps.)* J'épouse une pédagogue, qui pourra la surveiller.

EMIL. — Votre fille est déjà grande.

BUZURA, *faiblement.* — Et alors?

EMIL. — Nous sommes tous deux matérialistes; croyez-vous au hasard? *(Buzura se tait.)* Quoi que vous me répondiez, vous ferez de la philosophie. Sans être payé pour ça.

BUZURA, *tiré pour la première fois de son monde d'idées concrètes, il s'éponge le visage.* — Vous ne voulez décidément pas me dire pourquoi vous êtes venu?

EMIL, *après une pause, il pèse chaque mot.* — Je suis venu dans un esprit de... camaraderie. *(Au même instant, le téléphone sonne. Buzura retrouve son aplomb et saisit d'une main fébrile le récepteur.)*

BUZURA. — Allô, j'écoute. *(Déçu.)* Qu'est-ce que tu veux, non enfant? Que je rentre? Il est arrivé quelque chose? Rien? Alors pourquoi veux-tu que je vienne? Parle clairement. je veux comprendre! Cesse d'être nébuleuse, Daniela! Tu as préparé mon dîner? Et puis après? Alors quoi? Mais non, ma chérie, ce n'est pas possible! J'ai un travail urgent à faire. Je t'achèterai un gâteau, en passant, à la pâtisserie. *(Emil esquisse un sourire mitigé.)* Entendu. Bonne nuit! Tu ne te sens pas bien? Si? Alors bonne nuit! *(Il raccroche.)* Tout brûle et elle ne se soucie de rien.

EMIL, *avec un sourire las.* — D'abord, rien ne brûle, et puis, il est naturel qu'elle ne se soucie de rien, puisqu'elle a 16 ans.

BUZURA, *il le regarde un instant, surpris, puis soupire.* — Heureusement qu'il y aura une femme énergique dans la maison. J'en ai assez de toujours voguer dans les nuages. *(Intrigué.)* Vous ne voulez pas toujours me dire pourquoi vous êtes venu?

EMIL. — Camarade Buzura, je passais par là et j'ai vu de la lumière chez vous. Alors je me suis dis que deux hommes qui, dans leur travail, utilisent des éléments similaires, ont toujours quelque chose à se dire...

Rideau

CINQUIÈME TABLEAU

Chez Vlăsceanu. Teodora bavarde avec Cecilia Epure.

CECILIA. — Il faut le surveiller de plus près. C'est vraiment dommage pour lui, parce qu'à part ça c'est un garçon intelligent et dégourdi. Il n'est dans ma classe que depuis trois semaines; avant, j'enseignais dans une autre école. Eh bien, avec moi aussi il est un peu dissipé, un peu distrait, mais certains de mes collègues, le professeur de latin par exemple, le taxent même d'impertinent. Nous devions venir ensemble chez vous, mais mon collègue est tombé malade. Voilà pourquoi, bien que n'étant pas responsable de la classe, je suis venue toute seule, pour vous prier de faire un effort et de découvrir la cause de son comportement. A mon avis, il a de bonnes conditions pour se développer.

TEODORA. — C'est ce que nous pensons aussi... Il a une chambre pour lui tout seul, bien éclairée... Il se pourrait qu'elle soit trop chauffée... *(Elle parle mollement, sur un ton qui est peut-être simple, mais peut-être, aussi plein de sous-entendus.)*

CECILIA. — Quelle est votre profession?

TEODORA. — Je m'occupe de questions économiques dans une entreprise de métallurgie.

CECILIA. — Vous avez terminé l'Institut de Sciences Economiques?

TEODORA. — Malheureusement pas. A vrai dire, je ne l'ai même pas commencé. C'est par la pratique que j'ai acquis ma qualification professionnelle.

CECILIA. — Il est toujours préférable d'avoir un diplôme. Cela vous donne d'autres possibilités pour éduquer un enfant. Votre mari est licencié?

TEODORA. — Pas encore. Il vient à peine de s'inscrire aux Sciences Juridiques.

CECILIA. — C'est louable, à son âge... Bien que je ne considère pas les carrières juridiques comme particulièrement rentables. Pourquoi ne suit-il pas les cours de l'Ecole Polytechnique?

TEODORA. — C'est plus difficile. Il est très souvent en province, dans l'intérêt de son service.

CECILIA. — Je comprends. Et vous êtes très occupée, sans doute; de sorte que votre fils... Permettez-moi de vous demander une chose, êtes-vous en bons termes avec votre mari?

TEODORA, souriant. — Je pense que oui.

CECILIA. — Excusez-moi de me mêler de ces questions, mais au fond, c'est le vrai but de notre visite: nous voulons savoir s'il n'y a pas eu, ces derniers temps, des difficultés dans vos rapports de famille, des événements qui auraient pu avoir une influence fâcheuse sur l'atmosphère familiale. Les enfants, surtout à un certain âge, y sont très sensibles.

TEODORA. — Je sais. Pour l'instant, il ne s'est rien passé de semblable.

CECILIA. — « Pour l'instant »? ! Je vous prie d'avoir confiance en moi et de me parler comme à une amie, car nous autres, les membres de la commission, n'avons d'autre but que de vous venir en aide. Bien entendu, dans la mesure du possible. Vous êtes probablement mariée depuis lontemps.

TEODORA, *elle répond avec une douceur où perce un rien d'ironie.* — Depuis 1947.

CECILIA. — Depuis dix-sept ans déjà? Vous vous êtes mariée jeune.

TEODORA. — J'étais étudiante.

CECILIA. — Etudiante, à quelle faculté?

TEODORA. — A la faculté d'Archéologie.

CECILIA, *étonnée.* — Et vous n'avez pas pu terminer vos études à cause du mariage?

TEODORA, *calmement.* — Mais si, je les ai terminées.

CECILIA. — Alors pourquoi disiez-vous tout à l'heure que...

TEODORA. — J'ai dit que je n'avais pas suivi les cours de l'Institut de Sciences Economiques. J'ai fait seulement de l'Archéologie.

CECILIA. — Mais alors pourquoi travaillez-vous en qualité d'économiste et pas dans votre spécialité?

TEODORA. — Il y aurait bien des choses à dire là-dessus. L'archéologie a pris une grande ampleur, chez nous, ces derniers temps... et, dans l'intervalle, j'ai perdu le contact...

CECILIA. — Mais au début?

TEODORA. — Au début, il n'y a pas eu moyen. A vingt-cinq ans, j'ai eu Sorin. Vous savez sans doute ce que c'est qu'un bébé: les langes, l'allaitement... J'ai été bien heureuse de pouvoir au moins passer mes examens. Il y avait tant à laver chaque jour... Et puis mon mari assumait des tâches importantes. C'était très compliqué pour moi. Il était tout le temps par monts et par vaux. Or, l'archéologie exige une vie de chantier. Nous ne pouvions pas quitter la ville tous les deux, il fallait bien quelqu'un ici, pour s'occuper de l'enfant. Et voilà... mon mari avait fréquenté une école professionnelle pendant quelques années; on en a tenu compte, de sorte qu'il travaillait le jour à la fabrique et que le soir il étudiait. Ensuite, il a reçu des missions assez difficiles, en 1951 et 52... Nous étions mal logés — vous savez ce que c'était, à l'époque...

CECILIA. — En ce temps-là, j'habitais la province, j'étais une toute jeune fille.

TEODORA. — Vous vous rendez compte, n'est-ce pas, qu'il m'était impossible de faire autrement.

CECILIA. — Je comprends. D'autant plus que c'était un mariage d'amour, n'est-ce pas?

TEODORA, *avec un sourire mystérieux.* — Je suppose que oui.

CECILIA. — Vous n'en êtes pas sûre?

TEODORA. — Ne faisons pas d'archéologie maintenant, voulez-vous?

CECILIA. — Je suis pourtant certaine qu'il y a, ici, quelque chose qui ne tourne pas rond. En fin de compte, vous auriez dû, vous aussi, mettre en valeur vos connaissances, mener à bien ce qui était votre vocation.

TEODORA. — Qu'aurais-je dû faire? Laisser toute la maison en plan?

CECILIA. — Je ne vois pas très clairement ce qu'il aurait fallu faire, mais vous deviez pouvoir vivre aussi pleinement que votre mari. Vous avez les mêmes droits. Lui trouve un accomplissement dans son activité. Et vous? Pourquoi devez-vous garder toute la vie au fond du cœur, une nostalgie qui vous ronge? Il ne faut pas croire qu'on ne s'en apercevra pas. Et les premiers qui le remarqueront seront vos proches: votre mari, votre fils. Pensez-vous que votre fils ne soit pas influencé par le fait qu'il sent en vous un être qui a raté sa vie?

TEODORA. — Je ne pense pas qu'il ait cette idée.

CECILIA. — Mais si, vous pouvez en être sûre. Et votre mari, tout reconnaissant qu'il soit, pourrait considérer un jour que vous n'êtes pas à sa hauteur, qu'il a, lui, pleinement mis en valeur sa personnalité, tandis que vous... Croyez-moi, j'ai raison. Et puis, il vaut toujours mieux avoir une certaine indépendance à son égard. On ne sait jamais ce qui peut arriver. La vie est si complexe qu'il faut être préparé à tous les points de vue, il faut être quelqu'un par soi-même. Et pas l'ombre de quelqu'un. Aujourd'hui, chacun a la possibilité de faire apprécier ses qualités. Vous auriez pu travailler à l'Institut d'Archéologie, votre mari vous aurait obtenu ça, puisque vous dites qu'il a une situation en vue. Ce n'était pas absolument nécessaire de quitter Bucarest.

TEODORA. — Mon mari n'use jamais de son influence.

CECILIA. — C'est le tort qu'il a ! Il est tenu d'intervenir, dans le meilleur sens du mot, puisqu'il a une spécialité qui lui permet de se rendre utile. Du point de vue politique, ce serait une attitude parfaitement juste. Vous avez investi un capital humain pour devenir archéologue, et notre pays a besoin d'archéologues.

TEODORA. — Je ne suis plus au courant de rien.

CECILIA, *elle se monte de plus en plus.* — Vous avez eu grand tort de laisser les choses en arriver là. C'est tout simplement de l'inertie. C'est de votre faute. Permettez-moi de vous le dire. Votre mari a sa part de responsabilité, bien sûr, mais vous avez la vôtre. Je pense à toutes les joies auxquelles vous avez renoncé jusqu'à présent pour pouvoir rester à la maison et recevoir les coups de téléphone destinés à ces deux hommes. Voyez-vous, chacun de nous a le sort qu'il mérite, et qu'il a déterminé lui-même. Nous nous imaginons parfois que c'est une chose très importante, de rentrer chez soi et d'y trouver un maître qu'il faut soigner, dont il faut comprendre tous les « problèmes » suscités par son orgueil, par sa responsabilité, parfois même par l'amour, problèmes dont il porte seul le poids et qui influent sur sa disposition du moment, alors que nous, nous ne sommes que l'écho de celle-ci. Je pense qu'à notre époque il ne doit plus être question de ça.

TEODORA, *avec son sourire mystérieux, plein de sagacité cachée.* — Moi, je ne le pense pas.

CECILIA. — Mais si, ma chère, croyez-moi. Et, en tout cas, cela doit cesser ! *(Emil est entré dans la pièce, l'air fatigué; apercevant une personne étrangère, il se glisse vers la chambre à coucher sans regarder attentivement de leur côté. Elles non plus ne remarquent pas son arrivée.)* Moi non plus ce n'est pas sans peine que j'ai acquis mon titre universitaire; et ensuite j'ai fait le diable à quatre pour obtenir une situation à Bucarest. J'ai dû lutter pour arriver à mes fins. Mon fiancé, l'ingénieur Buzura, est un homme d'avenir, qui fera sûrement une belle carrière. *(Emil s'est arrêté sur le seuil de la chambre à coucher).* Mais ce que je voulais vous dire à ce propos, c'est que le logement et le nom qu'il m'offre ne me satisfont que dans la mesure où je puis réaliser quelque chose par moi-même. Je ne veux pas être subjuguée. Il ne faut jamais oublier qu'un mariage peut avoir divers tournants. Je ne suis plus à l'âge où l'on va à la chasse aux papillons. Tenez, vous-même êtes un exemple en ce sens: vous vous êtes entièrement sacrifiée et, quand l'amour n'est plus ce qu'il était, vous vous trouvez personnellement, en tant qu'être humain, privée de tout appui. Je crois vous avoir assez bien comprise. Et c'est aussi, sans doute, ce qui explique certaines difficultés que vous rencontrez dans l'éducation de votre enfant. Je vais peut-être vous sembler brutale, mais je dois vous dire que c'est vous qui rendez difficile, indirectement, notre travail d'éducateurs.

EMIL, *il s'est rapproché entre temps.* — Vraiment? *(Cecilia lève les yeux et tous deux ont un petit tressaillement, vite réprimé.)*

TEODORA, *elle fait les présentations.* — Mon mari. La camarade...

CECILIA. — Cecilia Epure.

EMIL. — Emil Vlăsceanu. Enchanté de vous connaître.

TEODORA. — La camarade est l'un des professeurs de Sorin. Elle est venue s'entretenir avec nous à son sujet, ce qui est bien gentil de sa part.

EMIL. — En effet. C'est vous, camarade, qui vous occupez des problèmes d'éducation de mon fils?

CECILIA. — Oui, camarade. Moi aussi.

TEODORA. — Je vous prie de m'excuser une seconde. Vous prendrez bien un peu de confiture, n'est-ce pas?

CECILIA. — Merci, ne vous dérangez pas pour moi. Mais, j'accepterais volontiers un verre d'eau. *(Teodora quitte la pièce.)*

EMIL. — Cecilia Epure !

CECILIA. — Ici, chez toi ! Je n'ai jamais su que tu t'appelais Vlăsceanu. Tu avais oublié de me le dire.

EMIL. — Mon nom ne t'intéressait même pas.

CECILIA.— Comme le mien ne t'a pas intéressé.

EMIL. — Tu étais encore à l'âge où l'on attrape les papillons. Tu as grandi, depuis.

CECILIA. — Même sans que tu m'aides. Et puis tu avais oublié de me dire que tu étais marié.

EMIL. — Etait-ce si important pour toi?

CECILIA. — Pour toi ça l'était, en tout cas. *(Avec une onde de nostalgie.)* Peut-être as-tu effectivement oublié que tu étais marié !?

EMIL, *après lui avoir jeté un long regard attentif.* — Je ne peux plus savoir tout ce que j'ai oublié, alors. L'essentiel, c'est d'oublier maintenant.

CECILIA, *avec un regard qui laisse la porte ouverte à toutes les tentatives.* — Reste à voir...

EMIL, *sec, direct.* — Je reviens de chez l'ingénieur Buzura. *(Teodora entre en apportant de la confiture).*

CECILIA, *elle proteste par politesse.* — Mais voyons, il ne fallait pas...

EMIL. — Je vous en prie, camarade, servez-vous, c'est l'œuvre de ma femme. Tout occupée qu'elle soit, c'est une excellente ménagère.

CECILIA. — Je m'en aperçois. Vous êtes trop aimable. Il ne fallait pas vous déranger.

Rideau

INTERMEZZO *

La nuit est tombée. Des lumières s'allument aux fenêtres des maisons. C'est l'heure où bien des gens, un nombre insoupçonné de gens, se plongent dans les livres, le moment où une bonne partie du pays étudie.

SORIN, *seul dans sa chambre, couché sur le tapis, il tient un livre à la main.* — La typesse m'intéresse, elle a un côté amusant. Avec papa, je crois que ça se complique. J'y ai été trop fort. Au début, tout semblait simple *(Il lit encore quelques lignes, bâille.)* Je mettrai la main dessus, ça ne fait aucun doute. Il me suffira de faire semblant de m'intéresser à toutes ses bêtises, à toutes ses bizarreries, et je finirai par l'avoir. *(Il se lève et, paresseusement, va s'étendre sur son lit.)* Au fond, pourquoi dire que je l'aurai, et pas que c'est elle qui m'aura. *(Il allume une cigarette.)* Un peu cinglée, la môme. Demain, j'enverrai un radiogramme: J'ai trouvé l'oiseau rare. Jusqu'à présent je n'ai fait que dire: Freunde. Frieden. A présent je vais leur dire quelque chose de plus concret. Je pourrais essayer en latin. L'oiseau rare — *rara avis.* « Ich, liebe rara avis. » Excellent exercice. Amo... A quel cas faut-il mettre l'oiseau? Ah, mammouth, où es-tu? Je me demande ce qui lui prend, à mon père, de devenir si tatillon? On dirait qu'il a peur de la vie! Il revient à la maison de plus en plus assagi, attiédi. Il en a fini avec les folies! Même la gifle qu'il m'a donnée n'avait plus la gloire d'antan. Serait-ce un effet de l'âge? La vieille n'en a peut-être pas l'air, mais elle est plus intelligente que lui. Elle lui a donné raison pour la forme, mais au fond, elle comprend que je ne veuille pas me crétiniser avec la philosophie des autres. La môme ne sait pas ce que c'est qu'un treuil, mais son histoire avec la fontaine était épatante. C'est rudement mieux que messieurs les classiques latins. Je me demande où elle a pris tout ça! *(Il éteint sa cigarette.)* On verra demain! *(Il se soulève brusquement dans son lit et se pose une question qui ressemble à un appel.)* Daniela? Hum!

COMAN, *il va péniblement à sa bibliothèque et y prend un livre à reliure de cuir.* — On passe sa vie à organiser le monde dans sa tête, pour lui assurer un équilibre. On l'organise le plus exactement, le plus méticuleusement possible. Pour que la vie ait beaucoup de choses à submerger, dans ses débordements. Ton expérience d'homme? Tu ne l'as pas mise à profit. Elle s'en va. Tout ce que les gens d'aujourd'hui ont réalisé, c'est de s'insinuer plus facilement dans l'esprit des autres. Cet individu est venu me voir aujourd'hui et m'a transmis son message en dix minutes. Moi, je n'y suis jamais arrivé, ni maintenant, ni autrefois. J'aurais dû agir! J'ai attendu quoi? *(Se tourmentant.)* Cette petite, qui est en quelque sorte ma fille, il faut qu'elle sente que je veux lui donner tout, tout ce qui est en moi, mais que je n'en trouve pas le moyen! Un jour elle marchera sur ma cendre au bras d'un gars quelconque, sans se douter que j'ai passé mes nuits à chercher son bonheur. De tout ce que j'ai mis en ordre pendant un demi-siècle, pour elle et pour les autres, il ne restera pas le plus léger nuage! Est-ce possible? Elle ne sentira même pas *que j'ai existé.* Elle avancera dans le brouillard, lorsque je serai mort, et elle dira: « il fait un peu froid», et cet homme se collera contre elle. Si mon souffle me quitte à présent, c'est parce qu'un jour je n'ai pas su prononcer les mots qu'il fallait. Qu'est-ce que j'attendais? Qu'est-ce que j'ai toujours attendu? *(Il sort un thermomètre de sous son bras.)* 39,8. « *Tu ne quaesieris, scire nefas quem mihi, quem tibi, finem dis dederint, Laoconoe...* » *(Il prend une résolution optimiste.)* Demain, je me lève, je vais à l'école où elle étudie, je la fais venir dans la salle des professeurs et je lui dis... *(Il tousse, suffoque.)*

EMIL, *à son bureau, une tasse de café devant lui.* — ... Cet enfant grandit. Il est normal qu'il me renie. Il doit bien renier quelqu'un, pour évoluer. Je lui ai donné tout ce qu'il a voulu. Il n'a qu'à faire de la musique dodécaphonique, s'il en a envie. Mais je veux savoir qu'il la veut en vérité, qu'il y croit réellement. Comme nous avons cru, nous, dans nos mitrailleuses. Ce qui me semble terrible, c'est que nous nous éduquons nous-mêmes, tout en les éduquant. Leur point de départ est plus haut que le nôtre, bien sûr, mais nous devons quand même les dominer tout le temps, parce que nous avons pris l'expérience à ses débuts, tandis qu'eux n'ont qu'à la poursuivre. Voilà pourquoi ils n'ont rien de pathétique en eux: personne ne les a opprimés, ils n'ont pas versé leur sang. Ils ont juste autant d'enthousiasme qu'ils en trouvent chez nous, en cours de route. Dès que nous cessons d'avancer nous disparaissons pour nos enfants, sur le plan moral. Plus tard, nous disparaîtrons aussi sur le plan social, parce que ce sera leur tour de se manifester, et qu'ils sauront plus que nous. *Progresse ou meurs*, voila à peu près où nous en sommes. Aujourd'hui il a douté deux fois de moi, demain il doutera peut-être dix fois, et puis, crac! — la rupture. *(Affolé)* Si vite? *(Récapitulant.)* Le professeur a douté. Buzura a douté. Mais moi je dois aller de l'avant, pour donner un contenu humain à leur existence. *(Cigarette, café.)* Comme c'était simple, au début! Deux

* La représentation de l'Intermezzo est facultative

camps, face à face. Les autres représentaient l'esprit de négation, nous les avons écrasés. A présent, nous sommes entre nous, nous essayons de nous aider les uns les autres, de construire des hommes. Ce n'est pas un travail aisé. C'est même ce qu'il y a de plus difficile. Etait-ce une impression, ou bien Teodora m'a-t-elle regardé d'une étrange façon? Je dois tout lui avouer. Maintenant même! *(Il se lève, mais s'arrête aussitôt.)* Mais si elle n'a rien remarqué? Cecilia se taira, j'espère. Cecilia... quelle sorte de mère sera-t-elle, pour cette enfant? Vers quoi l'entraînera-t-elle? *(Se révoltant.)* Non! Je ne peux pas remettre à plus tard! Je dois clarifier les choses sur l'heure! Teodora!

TEODORA, *de la chambre à coucher, où elle lit des publications qu'elle a sorties d'un coffre.* — Tu m'as appelée?

EMIL, *il se ravise.* — Tu ne dors pas? Que fais-tu donc?

TEODORA. — Je mets de l'ordre dans de vieux papiers.

EMIL. — Comme c'est facile, au fond, pour elle. Elle travaille, bien sûr, mais dans un secteur déterminé. Cela comble toute son existence. Comme c'est bien, de n'avoir à faire qu'un travail précis. Je ne lui parlerai que demain... *(Il continue à lire.)*

TEODORA, *dans la chambre à coucher, feuilletant des cahiers, des albums.* — Au fond, ce n'est pas de l'ordre que je fais, mais le contraire. *(Examinant un cahier.)* Teodora Bercesco. Fouilles de Sărata-Monteoru. Je n'y suis pas allée, j'étais enceinte. *(Un diplôme).* « Magna cum laude » au cours du professeur Vanco. Est-ce que j'aurais encore des enfants? S'il a quelque chose à se reprocher, ça doit remonter à 1952 ou 53. Crise de croissance. C'est un grand enfant, bien qu'il ait près de quarante, ans. A présent il traverse une seconde crise, moins grave... Il est en train de mûrir, d'évoluer. Voilà les fouilles de Dinogetzia, celles de Garvăn. Le petit est assez réussi. Il sait plus de choses qu'il n'y paraît, mais il est modeste. Il passe vite là-dessus, par une sorte de coquetterie qui tient à son âge. Les expériences viendront d'elles-mêmes. Elles me le prendront. Qu'est-ce qui me restera, à moi? Cette professeur qui joue des coudes a peut-être raison, de son point de vue. Elle voulait m'ouvrir à moi aussi le chemin du bonheur. Qu'est-ce que nous avons tous à vouloir donner des leçons? Les uns se contentent du bonheur qu'ils ont, d'autres pas. Pourvu qu'elle ne se soit pas aperçue que je m'énervais! *(Un autre album.)* 1953. Je prenais part aux fouilles de la cité dacique de Grădiştea. Forêts séculaires, pierres millénaires, histoire ensevelie. J'ai bien fait d'être restée tout le temps auprès de lui. Nous avons au moins vécu dans le présent. Maintenant je puis revenir de temps en temps à l'archéologie. Il compte sur mon amour comme sur un passé immuable. Et pourtant, je vais le quitter. *(Un long moment de suspension.)* Pas tout à fait. Je les quitterai tous les deux, ils sont grands à présent. Je veux retrouver l'étudiante Teodora Bercesco, que j'ai égarée en route. Son heure est venue. *(Elle pose doucement l'album.)* Demain, je leur adresserai une demande en ce sens. Peut-être ma démission. J'ai fait assez de conserves, ce n'est pas la peine de confire aussi ma propre existence.

BUZURA, *devant son bureau improvisé, sur le chantier, il dort presque, près du téléphone qui ne sonne plus.* — « L'interaction se présente d'abord comme une causalité réciproque des substances supposées qui se conditionnent l'une l'autre: chacune est, par rapport à l'autre, en même temps substance active et substance passive. » *(Il éponge son front moite, s'efforçant d'assimiler ce qu'il lit.* Et Lénine notait en marge, en français: *Très bien! (Il reprend.)* « L'interaction se présente d'abord comme une causalité réciproque des substances supposées qui se... » C'est rudement compliqué! Horriblement compliqué! *(Il reprend.)* « L'interaction se présente d'abord comme une causalité.... hum... hum... par rapport à l'autre, en même temps substance active et... » Demain, se sera épouvantable. « L'interaction se présente... » C'est terrible. *(Sonnerie du téléphone. Buzura, la figure crispée, empoigne le récepteur. Il écoute, les mâchoires serrées. Détente. Rire nerveux.)* Il est hors de danger? *Très bien, très bien!* * *(Satisfait, ragaillardi, il se ressaisit.)* «... chacune est, par rapport à l'autre, en même temps substance active et substance passive », mais oui, c'est très simple! Je comprends parfaitement, c'est logique! Demain, ça ira comme sur des roulettes!

Rideau

* En français dans le texte

DEUXIÈME PARTIE

SIXIÈME TABLEAU

Une chambre dans l'appartement des Miclesco. Vicky et Sorin. Sorin se ronge les ongles.

VICKY. — Ce n'est pas ma faute, si tu es un imbécile !

SORIN. — Suffit, hein ! C'est moi qui n'ai pas voulu. C'est clair? Change de disque !

VICKY. — Ça t'embête, hein? Tu n'as que ce que tu mérites. Je t'ai facilité les choses. Elle faisait un peu la mijaurée, je m'en suis aperçu dès qu'elle est arrivée, mais avec moi, ça n'aurait pas pris.

SORIN, *agacé, il feint l'indifférence.* — Ça n'aurait pas pris? Alors tu n'avais qu'à te l'appuyer et à l'embrasser à gueule, que veux-tu !

VICKY. — J'en toucherai deux mots à Mia. Elle en prendra pour son grade ! C'est elle qui me l'a amenée, mais je ne la recevrai plus jamais.

SORIN, *il barre, par des vulgarités, la route à un frisson imprécis.* — Tu as bougrement raison. On n'en veut plus ici, de ces catastrophes.

VICKY. — N'exagérons pas. Comme représentante de l'espèce, elle était assez valable. *(Vicky n'est pas, lui non plus, d'une vulgarité criante, mais simplement fruste et sans contrôle sur lui-même, il dit ce qui lui passe par la tête.)*

SORIN, *avec un soupir équivoque.* — Hum !

VICKY. — Quoi, elle n'est pas bien, la gosse? Moi je trouve qu'elle a du chien, la garce ! *(Il l'a dit avec une sorte de sympathie admirative.)* Et elle sentait bon, pas comme les autres typesses, qui s'envoient toute une parfumerie. J'ai approché mon nez de ses nichons, pendant que je dansais avec elle.

SORIN, *avec un calme anormal.* — Elle n'a rien dit?

VICKY. — Rien du tout. Qu'est-ce que tu veux qu'elle dise? Elle m'a regardé drôlement. Elle avait l'air de penser: « T'en a pas encore vu des comme ça?... »

SORIN. — Elle n'a pas regardé comme pour dire que c'était pas tes oignons?

VICKY. — Penses-tu ! Seulement j'ai été bête. J'aurais dû profiter de l'occasion. Mais la musique s'est arrêtée à ce moment-là et j'ai dû aller changer le ruban.

SORIN. — Tu as un magnétophone infect.

VICKY. — Un vieux clou ! J'ai dégoté un Grundig qui est un peu là, mais le vieux est fauché. Il tenait un bon filon, là où il turbine, mais maintenant ça ne biche plus.

SORIN, *acharné.* — Ignoble ton magnétophone ! Et ces bobines ! Et le sélecteur, bloqué à 110 ! Et tes résistances qui sont foutues !

VICKY. — Elles ne sont pas foutues, elles ont simplement été trop sollicitées.

SORIN, *avec un peu de haine.* — Tu veux peut-être me faire croire que le condensateur n'est pas en capilotade? Il claquera un de ces quatre matins. Il ne vaut rien.

VICKY. — Le condensateur? Sois sérieux. Combien veux-tu parier qu'il dure encore un an?

SORIN. — Tu rigoles !

VICKY. — Six mois, en tout cas ! Mettons quatre !

SORIN. — Des clous ! Je ne parle pas de celui à tantale, andouille, mais de l'électrolytique ! Il ne vaut plus rien, tu peux l'envoyer à la ferraille, si on l'accepte. Tu peux dire ce que tu veux, c'est une vieille carcasse !

VICKY. — J'en obtiens deux mille quand je veux ! Et la reconnaissance de l'acheteur par-dessus le marché !

SORIN. — Sans blague? Avec cette impédance à la noix?

VICKY. — Tu dérailles, mon vieux !

SORIN. — L'ohmique résiste encore un peu, mais l'inductive est en compote.

VICKY, *révolté.* — Mon inductive?

SORIN. — Non, celle de ta belle-mère. Tu veux une gifle? Quand on est ignare, on ne se permet pas d'en remontrer aux autres.

VICKY. — Démontons-le tout de suite, et si l'inductive n'est pas parfaite, je donne ma tête à couper !

SORIN. — Enlève ta gueule de là, si tu n'as pas envie de recevoir un marron.

VICKY. — De qui? De toi? Qui n'est même pas fichu de... *(Mais Sorin lui envoie un direct à la mâchoire.)* De quoi? *(Il se rue sur lui. Ils se battent à coups de poing, s'envoient des directs et des uppercuts. Sorin réussit à dominer Vicky un moment.)*

SORIN, *du tréfonds de son être.* — Elle grince, ta machine ! Elle grince de partout.

VICKY, *il l'envoie, d'un coup de poing inattendu, à l'autre bout de la chambre.* — Elle grince, hein? Tu es fameux, toi ! Heureusement que c'est la voix de tante Ella Fitzgerald qui grince, et pas mon magnétophone. *(Il se jette de nouveau sur son adversaire.)* Tu es un analphabète, un imbécile qui ne sait pas ce qu'il dit.

SORIN, *il redresse, d'un direct, la situation.* — C'était Connie Francis, pas la Fitzgerald !

VICKY. *la lutte le fait haleter.* — Que tu dis ! Connie Francis? Tu me fais rire, crétin ! *(Ils se battent de nouveau, chambardent et cassent tout autour d'eux)*

SORIN, *il le martèle de coups de poing.* — C'était Connie ! Oui, Connie ! Connie, si tu tiens à le savoir ! Tu oublies tout, en cinq jours ! Pas Ella, Connie, imbécile ! Tu ne sais que

te soûler et faire le pitre. Et ta boîte à musique, c'est de la ferraille.

VICKY, *contre-attaque physique.* — C'est toi qui es bon à jeter à la ferraille, toi et ceux qui t'ont inventé ! Tu veux faire le con? Tiens, voilà pour Ella ! *(Il lui serre le cou, l'étouffant presque.)*

SORIN, *il se débat.* — Quelle peste ! Tiens, comme ça au moins tu te tairas ! Tu devrais lui baiser les pieds ! Après que tu te seras rincé la bouche !

VICKY, *il relâche un peu son étreinte.* — A qui? A Connie?

SORIN, *écoeuré.* — Oui, bien sûr, à Connie ! à Connie ! *(Avec un suprême dégoût.)* Ah, tu fourres ton sale nez dans ses nichons? !

VICKY, *il riposte plus mollement, sous l'effet de la surprise.* — Dans les nichons de qui? De qui veux-tu parler? *(Sorin se bat en silence.)* De cette petite horreur?

SORIN, *avec une fureur aveugle.* — C'est toi qui es une horreur ! Malheureux ! Tu veux te les envoyer toutes? Allons, tu me dégoûtes !

VICKY. — Quoi, tu es jaloux, à cause de...

SORIN, *il se précipite sur lui, rageur.* — Plus un mot, t'entends? Plus un mot ! Je suis capable de t'écrabouiller, tu entends?

VICKY. — Tu n'as qu'à la prendre et...

SORIN, *il l'a jeté par terre et lui cogne la tête contre le plancher.* — Tais-toi ! C'est pas toi qui me diras ce que je dois faire !

VICKY. — Puisque t'es capable de rien...

SORIN, *il lui heurte frénétiquement la tête contre le sol.* — Tais-toi ! Tais-toi ! *(Il lui cogne encore deux fois la tête au sol. Vicky abandonne la lutte. Long silence. Ils se lèvent, l'un après l'autre, élancés, beaux, fatigués, comme après un match. Ils s'asseyent, détendus, l'un dans un fauteuil, l'autre sur un canapé. Le silence se prolonge. Au bout d'un temps.)* Vicky... *(Vicky ne répond pas aussitôt.)* Hé Vicky !

VICKY. — Qu'est-ce que tu veux?

SORIN. — J'aurais préféré que ce soit toi qui me tombes. Ma parole ! J'aurais voulu que tu tapes plus fort.

VICKY, *il commence à comprendre.* — Non, mais dis donc?... C'est pour ça? *(Silence. Vicky est légèrement surpris. La chose lui paraît toute nouvelle. Il dit à voix basse.)* C'est pour ça, mon vieux? A cause de Dany?

SORIN, *plutôt intimidé.* — Tais-toi ! *(Il reste ainsi un long moment, puis pour liquider l'incident.)* Quelle histoire, bon Dieu ! *(Vicky, rasséréné, commence à rire; mais Sorin se tourne vers lui, furieux.)* Tais-toi. *(D'un air concentré, il semble écouter une voix venue du plus profond de lui-même; puis, comme une simple constatation, il ajoute d'un air presque étonné.)* T'es ridicule, mon vieux !

VICKY. — Toi aussi.

SORIN. — Moi aussi. *(Vexé d'avoir été envahi par un sentiment moral, qui lui est étranger.)* Et je te conseille d'acheter de nouvelles bandes magnétiques... Nous avons bien le droit de danser convenablement. Il paraît que les Japonais fabriquent des magnétophones nains...

VICKY. — Bon, c'est bon, on verra ça. *(Il le regarde longuement, d'un air compréhensif.)* Qu'est-ce qu'ils ont fabriqué, tu dis au Japon?

SORIN, *brusque.* — Rien. Le diable t'emporte ! *(Il se dirige vers la sortie et disparaît.)*

Rideau

SEPTIÈME TABLEAU

Au jardin du Cişmigiu, devant la terrasse de la patisserie « A la souche »
Mia vient au devant de Daniela.

MIA. — Je suis bien contente de t'avoir rencontrée. On ne te voit plus. J'ai téléphoné chez toi, hier soir, mais tu n'y étais pas.

DANIELA, *le regard vague.* — Il est arrivé quelque chose?

MIA. — J'ai sonné vers dix heures, dix heures et demie. Tu n'étais pas rentrée. Avant-hier aussi, j'ai téléphoné. Et mercredi, qu'as-tu fait? Nous devions nous rencontrer.

DANIELA, *avec une complaisance plus triste qu'une rupture.* — Je n'y ai plus pensé... Pourquoi m'as-tu cherchée?

MIA. — Ce garçon de l'autre soir, tu sais bien, Sorin, il est venu chez moi comme un fou... *(Daniela sursaute et se renferme visiblement en elle-même.)* Il te cherche, il veut te parler. Il est venu hier et avant-hier au magasin. Il disait qu'il devait te parler à tout prix. Je lui ai donné ton numéro de téléphone, mais lui non plus ne t'a pas trouvée. *(Daniela se tait. Elle regarde son amie fixement, comme si elle n'avait rien entendu.)* Que dois-je lui dire, s'il revient? Il veut te rencontrer. *(Daniela, d'un hochement de tête, laisse entendre qu'elle a compris.)* Il semblait affolé, il m'a déclaré qu'il avait quelque chose à te communiquer. *(Daniela se tait.)* Tu veux bien le voir, dis? *(Daniela se tait.)* Il s'est mal conduit, ce soir-là? *(Daniela se tait.)* J'ai senti qu'à présent il a pour toi un sentiment plus sérieux

Mais enfin, si tu ne veux pas, c'est ton affaire. Moi, je t'ai prévenue.

DANIELA, *sur un ton sidéral.* — Je te remercie. *(Frémissement intérieur.)*

MIA. — Tu es fâchée, Dany? Tu m'en veux? *(Daniela esquisse un sourire imprécis et secoue la tête négativement.)* Si. Tu es fâchée. Je sens que tu l'es. Tu es vraiment trop gourde. Il faut prendre la vie comme elle vient. Et puis après, si nous... dansons avec les garçons! Ils sont de bonne famille, même s'ils font les voyous. J'ai peur que ce Sorin...

DANIELA, *elle l'interrompt.* — Tais-toi. Ne dis plus rien, à présent, je t'en prie. Tu veux bien?

MIA. — Toi, tu as un rendez-vous. *(Elle jette un regard circulaire.)* Il y a un type qui te suit.

DANIELA, *elle insiste.* — Laisse-moi, je t'en prie! Je ne suis pas fâchée, je t'assure, mais il vaut mieux me laisser.

MIA, *elle a compris.* — Pour tout de bon?

DANIELA, *faiblement.* — Pour tout de bon.

MIA. — Tu fréquentes d'autres personnes et tu ne veux pas que je les connaisse...?! *(Daniela, sachant qu'elle ne peut pas donner d'explications, préfère se taire.)* Et à Sorin, qu'est-ce que je dois dire? Que tu as d'autres combines? Est-ce qu'il peut encore te téléphoner? *(Daniela se tait.)* C'est inutile de faire la Sainte Nitouche à présent, Daniela. *(Daniela s'éloigne d'elle. Mia lance d'une voix forte.)*: Et ce pauvre niais qui se figure qu'il t'aime!... *(Se parlant à elle-même, avec une fugace nostalgie.)* Ce qui n'arrive pas très souvent. *(Elle hausse les épaules et s'éloigne. Daniela, très agitée, revient mais ne la trouve plus. Elle fait quelques pas, perplexe, devient rêveuse. Un homme s'arrête devant elle. C'est Emil Vlăsceanu.)*

EMIL. — Excusez-moi, Mademoiselle, n'aimeriez-vous pas venir... *(gêné)* prendre une glace avec moi?

DANIELA. — C'est à moi que vous parlez?

EMIL. — C'est à vous que je voudrais parler. Si vous me le permettez.

DANIELA. — Excusez-moi, je n'ai pas l'habitude d'accepter de telles invitations. D'ailleurs, croyez-moi, ce n'est pas non plus votre genre.

EMIL, *il cherche à vaincre sa gaucherie.* — Je le sais. Je puis vous affirmer que c'est une chose qui n'entre pas dans mes habitudes.

DANIELA. — C'est votre affaire. *(Elle veut s'en aller.)*

EMIL. — Mademoiselle Daniela! *(Elle ralentit le pas, surprise. Il la rejoint.)*

DANIELA. — Vous avez sans doute entendu ma conversation de tout à l'heure?

EMIL, *il n'a rien entendu.* — Admettons. Je vous prie d'accepter de prendre une glace avec moi. *(Sur un ton persuasif, chaleureux.)* Je vous en prie! Je pense pouvoir être considéré comme un homme plus ou moins sérieux. *(Elle lui lance un regard diaphane, ironique, et, en un geste de bravade, va s'asseoir à une table.)*

DANIELA. — Voilà, monsieur. Et maintenant dites ce que vous avez à dire.

EMIL. — Je me nomme...

DANIELA. — Laissons les cérémonies de côté, s'il vous plaît. Imaginez que nous avons dépassé cette phase. *(Avec un cynisme suave.)* Venez-en à la déclaration.

EMIL, *qui est, au fond, lui aussi un timide,* — Quelle déclaration?

DANIELA. — Est-ce que je sais? Vous devez le savoir mieux que moi.

EMIL. — Je n'ai aucune déclaration à vous faire.

DANIELA, *vaguement agressive.* — C'est dommage. J'aime beaucoup entendre les gens qui essayent de trouver des mots rares. Il y a des choses qu'on peut dire simpement, d'autres qui deviennent bien plus belles quand elles se compliquent. *(Elle le regarde sans timidité.)* Vous aussi, vous cultivez les complications, et pourtant vous êtes né simple.

EMIL. — A quoi voyez-vous cela?

DANIELA. — A toute votre attitude. Vous ne commandez pas la glace?

EMIL. — Vous êtes en dernière classe du lycée, n'est-ce pas?

DANIELA. — Dans l'avant-dernière.

EMIL. — Bientôt vous aurez fini. Et... vous êtes contente?

DANIELA. — Comment?

EMIL, *pris au dépourvu.* — ...De vos études.

DANIELA. — Couci-couça. Votre questionnaire comprend-il encore d'autres points?

EMIL. — J'aurais beaucoup voulu savoir si...

DANIELA. — Si quoi?

EMIL. — Eh bien, si vous aimez...

DANIELA. — ...la glace à la framboise? Oui, beaucoup. *(D'une voix plus douce, mais plus hautaine.)* Soyez gentil et suspendez pour quelques instants l'interrogatoire. Venez en au fait: vous avez sans doute des loisirs, cet après-midi; je suppose que vous étiez seul à la maison où que vous êtes venu de province. C'est bien ça? *(Il se tait, interdit. Elle continue, sans le regarder, afin de mieux s'isoler.)* Mais il y a ces érables, là, devant nous, avec leurs larges feuilles qui se balancent, et il est bon de les regarder, de jouir de leur présence... Moi aussi, quand je suis libre, je viens les contempler. Ils le méritent. Ce sont des arbres extraordinaires! Il y a exactement les mêmes dans la rue Tunari.

EMIL. — Etes-vous sûre que se soient des érables?

DANIELA. — Et, si vous me permettez de vous demander quelque chose à mon tour, penchez donc un peu la tête; vous la tenez trop droite, tout le temps. Ne trouvez-vous pas? On dirait que vous assumez à tout moment la responsabilité d'importants problèmes syndicaux.

EMIL, *surpris, amusé.* — Vous me connaissez?

DANIELA. — Vous avez pris un air si rectiligne, empreint d'une telle justesse, que chacun devine que vous occupez un poste important.

EMIL, *il simule la terreur, pour plaisanter.* — C'est vrai? On s'en aperçoit?

DANIELA. — Je pense bien !

EMIL. — Et il n'y a vraiment rien à faire, pas d'échappatoire?

DANIELA, *les yeux toujours au loin. elle se parle sans cesse à elle-même. en proie à une exaltation secrète.* — Je regarde les hommes, dans la journée; ils ont la tête bien plantée sur les épaules, c'est très normal. Mais, ensuite, le soir les enveloppe, essaye de s'emparer d'eux, de les pénétrer. Alors, ils sont bien à plaindre, ceux qui ne savent pas pencher la tête en arrière pour s'abandonner à la mollesse d'une soirée comme celle-ci. Malheur aux hommes qui laissent le crépuscule au seuil de leur porte. Je ne sais pas comment vous expliquer cela. Je crois que ce doit être terriblement triste, de ne jamais pouvoir pencher son front sous une branche, ni tourner son regard pour suivre une ombre qui passe...

EMIL. — Vous êtes étrange, Daniela.

DANIELA, *avec simplicité.* — Non, pas moi. C'est vous autres qui êtes étranges.

EMIL. — Qui donc?

DANIELA. — Vous... que l'on appelle hommes d'action, vous qui parvenez si difficilement au cœur des paroles. Un soir viendra peut-être où vous souhaiterez aussi des choses que vous ne pourrez pas exprimer par des mots habituels, parce que vous avez égaré les mots et n'avez gardé que leur enveloppe... Ou alors, vous exprimerez autre chose que ce que vous désirez.

EMIL. — Qu'est-ce que tu crois que je veux, au fond?

DANIELA, *d'une voix douce.* — Pourquoi me tutoyez-vous? Nous ne sommes pas amis. D'ailleurs, je ne vois même pas comment nous pourrions l'être.

EMIL. — Je peux me le permettre parce que je suis beaucoup plus âgé que toi.

DANIELA, *avec un rire étrange.* — Et moi qui m'efforçais justement de l'oublier. C'est drôle, n'est-ce pas?

EMIL. — Oh, je sais bien ce que tu as pensé, au premier moment: voilà un homme qui m'accoste, qui va me faire des propositions. C'est vrai, n'est-ce pas?

DANIELA. — Puisque vous le dites... *(Son ton est plus froid, parce qu'elle le soupçonne à présent de perfidie.)*

EMIL, *il insiste gauchement.* — Avoue que c'était ton idée: il veut me séduire, m'inviter dans la garçonnière d'un ami, me faire boire, et puis... *(Daniela tremble.)* Avoue que c'est ce que tu as imaginé. Ce sont des choses qui arrivent. Mais moi, c'est autre chose qui m'intéresse. A quoi penses-tu?

DANIELA, *brusquement, avec un regard presque hostile.* — Peu m'importe ce qui vous intéresse. Je vous prie de finir avec ces mensonges. Croyez-moi, je déteste le mensonge !

EMIL, *amer, vexé.* — Tu continues donc à me voir sous l'aspect d'un séducteur. Oui, je m'en suis aperçu. C'est normal, puisque tant d'hommes s'en font une gloire. Il y en a beaucoup, malheureusement, qui parviennent à pénétrer dans vos coeurs grâce à leur position sociale, à leur voiture, à leur argent. La jeune fille perd la tête, et c'est bientôt le drame.

DANIELA, *de plus en plus éloignée de lui, à cause de son air irrémédiablement pédagogique, qu'elle croit faux.* — Quel drame? *(Il se tait.)* Excusez-moi, je suis un peu distraite. Mais vous pouvez parler...

EMIL, *tâtant le terrain avec timidité et gaucherie.* — Quelle est votre opinion, à vous, sur le chapitre des hommes? En avez-vous une?

DANIELA, *la tête appuyée sur les mains, regardant le feuillage.* — Comme elles bougent, ces feuilles, on dirait des éventails.

EMIL, *un peu pédant.* — Il y a malheureusement assez de gens, qui...

DANIELA, *paisible.* — Ne parlons plus de cela, voulez-vous? Je veux encore regarder les feuilles.

EMIL, *découragé de n'avoir pu établir un contact entre elle et lui.* — L'érotisme n'est pas tout, ma chère petite, même si, à l'âge où les sens s'éveillent...

DANIELA, *elle l'interromp, d'un même air de doute vaguement hostile.* — Vous voulez me faire croire que vous m'avez adressé la parole dans ce parc seulement pour me faire des sermons? Pourquoi êtes-vous hypocrite? Pourquoi falsifiez-vous tout? Quand il est tellement plus facile de dire la vérité !

EMIL, *révolté.* — Vous ne me croyez pas? Vous êtes arrivée à un point où vous ne croyez plus rien, quand on ne vous met pas la main sur les genoux !

DANIELA, *agitée.* — Vraiment, je ne sais pas ce que vous me voulez. Que me voulez-vous? Réglez la note, je veux partir.

EMIL, *posant sa main sur celle de la jeune fille.* — Ma chère enfant, je veux vous parler comme le ferait un père, un éducateur plus ou moins compétent, comme une tête... qui ne sait pas se pencher. Voila ce que je veux.

DANIELA, *elle a enfin compris qu'il était sincère, et lui dit assez amicalement.* — Allons, ce n'est pas la peine de me faire des théories. En ce moment, je ne supporte pas les théories. Dans ce jardin, je ne sais pas si vous le sentez *(Avec un frémissement suave)*, tout n'est qu'érotisme, enchantement, épousailles... Non, vous ne pouvez pas comprendre. *(Lui expliquant.)* Tout ce parc, tout ce « Cişmigiu » vous contredit. Pourquoi me faites-vous de la morale? Allez donc faire de la morale aux fleurs, aux arbres, à ces dahlias géants qui entourent le monument du héros français. Je pense que même ce héros qui gît là respire encore l'air embaumé par le parfum des lis... *(Avec une stupeur qui pourrait sembler ironique.)* Vous ne l'avez jamais senti? Que vous êtes heureux !

EMIL, *offensé par le ton condescendant de Daniela, il retrouve tout à coup son ton rauque, énergique*

et viril. — Ecoutez, mon enfant, à quinze ans, aussi insensible que je puisse vous paraître à présent, j'ai connu la première femme de ma vie. Et jusqu'à dix-neuf ans, quand je suis parti pour le front, j'en ai connu d'autres, de toutes sortes, sans parler d'une qui s'est empoisonnée pour ma tête carrée. Alors, vous voyez que je pourrais moi aussi parler d'amour, si vous tenez à le savoir.

DANIELA. — Vous avez été au front à dix-neuf ans? *(Tout à coup, elle le regarde plus attentivement.)*

EMIL. — Oui, et là-bas j'ai eu d'autres femmes, puisque vous prétendez que tout est érotisme. La mort, une femme elle aussi, se tenait à cent pas de moi et m'attendait. Mais je l'ai trompée toujours. En ce temps-là, l'amour était harcelé, il s'accrochait à la dernière chance. Il avait du prix, n'est-ce pas? Chair ardente ou chair déchirée — il n'y avait guère d'autre possibilité. Après 44, j'ai longtemps parcouru le pays. J'ai vu beaucoup de misère. Notre travail n'a pas été facile et chacun était bien content, après l'effort de la journée, de trouver un lit et un oreiller. Tout le jour, on était déchiré, mais le soir nous rendait nets. Vous parliez d'érotisme? Il y en avait peut-être. En tout cas, il naissait de la vie même, pas de l'ennui ou de la mode.

DANIELA, *plus attentive.* — Oui, je sais. La terre, en ce temps-là, exultait !

EMIL, *plus voluptueux.* — Chacun se donnait entièrement, tous les jours, à toutes les heures.

DANIELA. — Et puis venait le soir et l'on se retrouvait soi-même. Et l'on se sentait plus fort !

EMIL. — C'est exact. Comment le savez-vous?

DANIELA, *exaltée.* — Je le sais. Parlez encore.

EMIL, *il bouillonne de passion évocatrice.* — Ensuite, je me suis ressaisi et j'ai aimé une seule femme. J'ai trouvé en moi un goût de la plénitude que je n'avais encore jamais eu. J'ai découvert que, parmi les êtres humains, certains devaient être définitivement soudés. Autrement, c'est impossible. Plus tard, devenu maître de moi, j'ai commencé à jouer avec ma force.

DANIELA, *elle éprouve la volupté de l'intuition.* — Je sais, je vous comprends. Et la suite?

EMIL. — Quelle suite?

DANIELA. — La suite du jeu.

EMIL. — Vous voulez une suite? *(Entraîné par son obsession.)* Eh bien, c'était vers 1950... Mais pourquoi est-ce que je vous dis ces choses? Je n'en ai jamais parlé à personne.

DANIELA. — C'est justement pour ça. Je sais pourquoi, moi.

EMIL. — Vers 1950, peut-être un peu plus tard, je me trouvais dans un bourg de Moldavie. Une chaleur, torride. J'avais toutes sortes de tracas, j'assistais à des réunions qui n'en finissaient plus. Des fois, en fin de journée, j'étais si furieux que je me mettais à boire. L'ami chez lequel j'habitais avait des connaissances dans la localité, de sorte que je suis allé, moi aussi, à quelques bals de province. J'étais un peu gauche, n'ayant pas l'habitude de ces réjouissances. Or, un soir, une jeune fille vint, tout simplement, m'inviter à danser. Elle avait vingt ans, moi vingt-neuf. Gentille — brune. « Camarade ingénieur — c'est le titre qu'elle m'attribuait —pourquoi ne dansez-vous pas? » Je lève les bras, elle croît que c'est pour me rendre. Nous avons dansé. Je vous ai dit combien j'étais harcelé en ce temps-là; ma pauvre tête était responsable d'un tas de choses, cette caboche sur laquelle il avait tant plu et tant neigé, que les éclats d'obus avaient blessée et qui aurait pu si souvent tomber.

DANIELA. — Et la jeune fille?

EMIL. — Je l'ai revue une fois, deux fois, dix fois. Je l'ai serrée contre moi, comme un soutien momentané. Entre-temps je m'étais marié. Elle le savait. Au fond, peut-être ne le savait-elle pas... Où voulais-je donc en venir?

DANIELA. — Vous vouliez fabriquer une morale à mon usage. Mais à présent vous êtes responsable de la morale d'un arrondissement. En toute conscience, la condamnez-vous?

EMIL. — Ah, mais... Je ne vous raconterai plus rien !

DANIELA, *comme dans une vision.* — Elle savait que vous étiez marié. Elle avait vingt ans et était venue passer ses vacances dans sa bourgade natale qui, le soir, sentait bon la glycine. Il fallait absolument que quelqu'un soit amoureux d'elle. Les jeunes gens lui faisaient la cour, mais vous, vous lui apportiez et lui offriez *tout un monde.*

EMIL. — Je ne lui ai rien offert, rien.

DANIELA, *très cordiale, elle supprime toute convention.* — Taisez-vous. Ne dites pas de bêtises. Vous lui apportiez un monde. Vous ne le savez peut-être pas, mais moi je le sais. Et c'est la seule chose qu'un homme doive offrir en ce cas: un monde. Vous apportiez des choses vraies, des choses qui étaient à vous. Pouvait-elle les refuser? Pourquoi l'aurait-elle fait? Pourquoi dit-on aux jeunes filles de ne pas se laisser séduire, alors que l'autre porte en lui une vérité? Répondez, mon cher compagnon de glace à la framboise? *(De plus en plus exaltée.)* Elle s'est réjouie, elle s'est faite belle pour vous, elle vous a consolé. Elle a adouci l'air de la chambre où vous dormiez; la poussière même, elle l'a changée en poudre d'or. Et vous vous êtes lavé le visage avec cet or ! Vous étiez reluisant d'or ! Et c'est beaucoup plus tard que, portant la main à votre front, vous avez dit que c'était de la poussière. Maintenant vous tâchez de vous nettoyer ! Ce n'est pas très beau !

EMIL. — C'était une jeune fille volage. Elle se serait attachée à n'importe quel Bucarestois de passage.

DANIELA. — Ce n'est pas vrai ! Comment s'appelait-elle?

EMIL. — Ceci... *(Il se rend compte, au dernier moment, de ce qu'il allait faire.)* Je ne peux pas vous le dire.

DANIELA. — Vous voyez? C'est la preuve que vous l'aimez encore.

EMIL. — Daniela, prends garde... Mon devoir est de prendre soin de toi. Votre génération témoigne parfois d'une extrême légèreté. Ce n'est pas bien. Toi et moi, nous devons être amis. Comprends-moi bien. Je sais que tu comprends beaucoup de choses. *(Légèrement troublé, craignant quand même une équivoque, il retire sa main.)*

DANIELA, *avec un petit frisson.* — Vous avez eu peur?...

EMIL. — De n'être pas compris comme il faudrait? Ça m'a passé. Je n'ai plus peur.

DANIELA, *d'une limpidité de cristal.* — Vous avez peur de me caresser? Dites la vérité.

EMIL, *d'une voix étouffée.* — Daniela, il ne faut pas me parler comme ça!

DANIELA. — Pourquoi? Pourquoi avoir peur? C'est plutôt moi qui devrais avoir peur, n'est-ce pas?

EMIL. — De moi?

DANIELA, *avec un visible effort.* — De tout le monde. Et, vous voyez, je me domine, je n'ai pas peur. Je sais bien qu'il faudra que j'en passe par là — comme tout le monde, bien sûr. Depuis un certain temps, je sens sur moi certains regards. Ils semblent attendre quelque chose. Et savez-vous ce qui est terrible? C'est que je n'en suis pas fâchée. J'ai l'impression de nager tout le temps dans des courants chauds. Il y a quelques jours encore, j'étais suivie par un vieux de soixante ans. Il avait l'air d'un professeur. Lui aussi me regardait longuement, d'un air interrogateur, comme s'il avait eu quelque chose à me demander.

EMIL, *troublé.* — Taisez-vous! Taisez-vous!

DANIELA.—C'était terriblement ridicule. Lorsqu'il me voyait, il perdait la tête. Je me demande comment certaines personnes peuvent se conduire ainsi. Je suis très curieuse de savoir ce qu'il avait à me dire. Pourquoi vous êtes-vous assombri, tout d'un coup? *(Changeant de ton, elle dit d'une voix saccadée, basse, comme en proie à une sorte de panique.)* Il ne faut pas me prendre au sérieux. Je suis folle, je ne sais pas ce qui m'arrive. Je veux que ça finisse une fois! Que ça finisse! Je n'ai personne pour me défendre, vous comprenez? Je ne parle de moi à personne. Parfois l'univers est serein autour de moi, et tout à coup il se trouble. Je voudrais passer brusquement à un autre âge! Vous devez m'aider, comme vous pourrez — je ne sais pas par quel moyen. Vous, qui vivez au cœur du monde, vous devez le savoir! *(Elle lui serre fortement le bras.)* Ne riez pas, ne vous moquez pas de moi, je ne pourrais pas le supporter, maintenant. Promettez-moi de m'aider! Je ne veux pas me contenter de jouer un jeu! Je ne suis pas assez forte pour ça! Vous allez m'apprendre, n'est-ce pas, à voir les choses, naturellement, humainement... *(A ce moment, on aperçoit Sorin dans la cabine du téléphone public. Il forme un numéro, attend.)*

SORIN, *au téléphone.* — Je voudrais parler à Daniela, s'il vous plaît. Un camarade d'école. Un ami, oui. Elle n'est pas à la maison? Quand rentre-t-elle? J'ai quelque chose d'urgent à lui communiquer. Quelque chose de très important! Sorin Vlăsceanu. Bon. Au revoir. *(En le voyant, les deux autres se sont tu, stupéfaits. Emil, qui tenait la main de la jeune fille est prêt à la lâcher.)*

DANIELA. — Ne lâchez pas ma main. Pour quelques instants, je vous en supplie, ne lâchez pas ma main! Il y a tant de force, tant d'assurance en vous! C'est comme si je passais un pont, en ce moment, et j'ai besoin d'être soutenue... *(Elle se tait, épouvantée, parce que Sorin s'est avancé entre les tables pour demander du feu non loin d'eux. Les a-t-il vus ou non? On ne peut le savoir.)* Pourquoi votre pouls a-t-il accéléré? A cause de moi? *(Elle pose un baiser presque filial sur la main d'Emil. Voyant qu'Emil regarde longuement Sorin d'un air ému, elle dit d'une voix étouffée, comme si Sorin avait représenté le véritable danger.)* Vous le connaissez, ce jeune homme?

EMIL, *il caresse la main de Daniela d'un geste amical, mais, en même temps, l'air préoccupé.* — Dans une certaine mesure...

Rideau

HUITIÈME TABLEAU

Le pavillon de l'Exposition des réalisations édilitaires récentes — au parc de Herăstrău ou ailleurs. On distingue, dans la salle éclairée au néon, quelques panneaux photographiques et les maquettes de certaines villes reconstruites, de même que des intérieurs-type. Sur les côtés de la salle, quelques chaises et des bancs.

Affluence de visiteurs. Pratiquement, ce sont les mêmes qui étaient au jardin du Cişmigiu au cours du septième tableau, ou qui ont circulé à l'intérieur du chantier durant le quatrième tableau; ils passent à présent d'une salle à l'autre et écoutent les explications quelque peu stéréotypées des présentatrices: « Ces dernières années, la ville de Piteşti s'est considérablement développée grâce à la construction de nouveaux bâtiments. A partir de la gare, une artère rejoint le centre administratif de la ville, etc. »

Parmi les visiteurs, on reconnaît Cecilia Epure.

Emil Vlăsceanu paraît, l'air pressé. Cecilia va au-devant de lui, apparemment calme.

EMIL. — Bonsoir !

CECILIA, *faussement conventionnelle.* — Tiens, le camarade Vlăsceanu ! Comment allez-vous? Vous êtes venu voir l'Exposition? Elle est très instructive. Mais pourquoi si tard, camarade Vlăsceanu?

EMIL, *direct.* — Excuse-moi, j'ai été très pris. Mais pourquoi avoir choisi cet endroit?

CECILIA. — Parce qu'il est plein d'intérêt. *(Elle ajoute, voyant le regard d'Emil.)* Et parce qu'on peut toujours invoquer une simple coïncidence. *(Il y a, entre eux, une certaine gêne.)*

EMIL. — Je serais heureux de savoir en quoi je puis t'être utile.

CECILIA, *faussement dégagée.* — Vous pouvez m'aider, camarade, à améliorer mon travail. *(Changement de ton.)* Laisse-moi te regarder maintenant. *(Avec chaleur et féminité.)* Ce néon te donne un air froid. *(L'examinant).* Les mêmes traits virils. Et pourtant, tu es un autre.

EMIL, *un peu emprunté.* — On change, que veux-tu... Nous ne nous sommes vus qu'à la lumière d'une lampe à pétrole.

CECILIA. — ... dont tu baissais la mèche. Il m'a fallu dix ans pour comprendre pourquoi.

EMIL. — Maintenant tu me vois tel que je suis.

CECILIA. — Maintenant, tu vis toujours en pleine lumière, n'est-ce pas, comme dans une exposition. *(Avec une réelle tendresse.)* Ça doit être un peu triste. Tu étais plus vivant du temps où tu te cachais.

EMIL. — Cette fois, c'est toi qui te caches. Es-tu plus vivante?

CECILIA, *après lui avoir jeté un long regard sévère.* — Je pense que oui. Mais tu n'as pas besoin d'être méchant. *(Brusquement.)* Pourquoi as-tu été voir l'ingénieur Buzura?

EMIL. — Pour des affaires.

CECILIA. — Ce n'est pas vrai. Tu l'as interrogé sur sa famille, sur sa fille... Pourquoi?

EMIL. — Histoire de causer. C'était un moment où j'avais envie de faire la causette.

CECILIA. — Tu mens. D'ailleurs, tu m'as menacée. Pourquoi? Pour me tenir en respect? Cher camarade ! *(Un groupe de visiteurs s'est, en effet, approché d'eux.)* Avez-vous vu comme Pitești a évolué au cours des dernières années? *(Ils se taisent quelques instants, puis, quand les autres se sont éloignés, elle reprend.)* Qu'est-ce que tu comptes faire? Je ne savais pas que j'étais dans ta maison, je te le jure. Oui, je me souviens que tu n'aimes pas les serments, tu disais toujours que les serments d'amour ne sont jamais faits que par ceux qui doutent de leurs sentiments. *(Ironique.)* Mais moi, je ne devais pas douter, n'est-ce pas? *(Brusque.)* Pourquoi ne veux-tu pas que j'épouse Buzura?

EMIL. — Qui t'a dit cela?

CECILIA, *elle rit en fausset.* — Hi, hi, hi ! j'avais besoin qu'on me le dise? *(Sérieuse.)* Je ne crois pas qu'il existe un seul argument au monde qui te donne le droit de te mêler de ma vie. *(Hésitant.)* Sauf dans le cas où... *(Elle le regarde encore avec insistance.)*... mais non ! Tu es si froid, à présent... Milou !

EMIL, *troublé par la déception de Cecilia.* — C'est un effet de l'ambiance... Tu l'aimes, ton futur mari?

CECILIA. — Est-ce que ça te regarde?

EMIL. — Plaît-il?

CECILIA. — Cela te regarde aussi peu que mes autres affaires de famille. J'espère que tu ne t'inquiètes pas de l'avenir de toutes tes aventures passées. D'ailleurs, tu ne pourrais même pas. Tu veux défendre ton foyer, être tranquille en ce qui me concerne? Tu peux l'être. Comme tu l'as été pendant dix ans. Et pourtant, s'il s'agit d'être sincère, je crains que tu n'aies pas grand-chose à défendre.

EMIL. — Cecilia, je te prie de ne pas te mêler...

CECILIA. — Et toi, tu ne te mêles de rien? Cesse de t'occuper de ce que je vais faire, et nous pourrons causer.

EMIL. — Sais-tu à quoi elle ressemble, ta proposition?

CECILIA. — Tu veux dire à du chantage? Non, camarade, elle ressemble au droit que chaque être a de se créer une vie neuve, sans plus s'embarrasser du passé, quand ce passé est mort. Lequel de nous deux a-t-il passé l'éponge sur notre existence commune? *(Un groupe de visiteurs s'approche de nouveau.)* Cette artère, très belle, comme vous voyez, a été percée sur l'emplacement d'un quartier démoli, où il n'y avait que des masures perdues dans les marécages. Vous vous en souvenez, n'est-ce pas? Comme on a eu raison de raser tout cela. *(Après le départ du groupe.)* Tu ne t'es soucié de rien, rien ne t'importait, alors... Est-ce qu'on t'a assigné à mon sujet une charge sociale, politique?

EMIL. — C'est bien possible.

CECILIA. — Il y a dix ans, tu n'en avais pas? *(Au bout d'une seconde de silence.)* Moi, par contre, j'en ai eu une charge. Je suis restée enceinte tout simplement.

EMIL. — Je ne l'ai pas su.

CECILIA. — C'est parce que je n'ai pas voulu que tu le saches. J'aurais pu te faire mettre au courant, ce n'était pas difficile. Mais en ce temps-là je pensais autrement à toi, ta figure avait d'autres couleurs, d'autres reflets... Affaire d'éclairage, n'est-ce pas? Bien que le clair de lune soit aussi une lumière froide; et je t'ai vu si souvent au clair de lune ! Tu sais comment !

EMIL. — Tu prétends lutter pour ta vie, mais quelle est cette vie, que tu as inaugurée par un mensonge?

CECILIA. — Je ne l'ai pas inaugurée par un mensonge. Je l'ai inaugurée par une vérité. Et cette vérité, c'était toi.

EMIL. — Moi? Tu serais devenue la maîtresse de n'importe qui, pour quitter ta province !

CECILIA. — Tu le savais? Alors tu es un misérable, parce que tu as exploité ce désir, tu as entretenu en moi l'illusion du départ. Tu

ne m'as pas dit un mot de toi-même, de ton existence...

EMIL. — Rien de tout cela ne t'intéressait.

CECILIA. — C'est vrai, rien ne m'intéressait, alors ! *(Sauvage, d'une voix sourde.)* Il n'y avait que toi qui m'intéressais ! Rien que toi ! En ce temps-là, tu ne t'occupais pas de morale, tu t'occupais d'agriculture.

EMIL. — Cici, tu as peut-être raison. Toi aussi, tu étais alors une jeune fille comme les autres, fine, ardente... Et j'ai peut-être eu mes torts.

CECILIA, *amère.* — Un peu d'autocritique, et le tour est joué. « Comme les autres... »

EMIL. — Oui, c'est vrai. Et je ne regrette rien. Je t'ai aimée, à ma manière. Je t'ai peut-être aimée plus qu'il n'aurait fallu. Mais aujourd'hui les choses ont changé. Nous sommes des personnes d'âge mur, des parents, des éducateurs. Nous avons la mission de former des hommes. J'ai été pour toi un mauvais exemple. J'ai fait de toi un être dur. Veux-tu donc transmettre cet exemple à d'autres?

CECILIA, *elle ricane.* — A présent, nous sommes des parents, bien sûr, parce que nous avons signé dans des registres. Nous aimons plus que tout au monde l'enfant de notre foyer. Mais les enfants que nous avons disséminés il y a dix ans à travers le pays, ceux-là nous les liquidons par l'autocritique.

EMIL, *il la regarde droit dans les yeux.* — Cet enfant n'existe pas, Cecilia. Il n'a jamais existé. Ce n'est pas toi qui me l'aurais caché, si tu avais pu te servir de lui.

CECILIA, *révoltée.* — Donc, tu ne me crois pas? ! Voilà où tu en es !

EMIL. — Non, c'est toi qui en es là ! Tu m'as dit que le premier... la première vérité, dans ta vie, c'était moi. Or, là non plus il n'y a aucune base réelle.

CECILIA. — « Aucune base réelle »?

EMIL. — Aucune ! Du moins d'ordre physique. L'autre aspect, la vérité morale, pardonne-moi, il ne m'est pas possible de la vérifier.

CECILIA, *elle crie presque.* — Parce que tu as triché et que celui qui triche croit que l'autre en fait autant. Il met tout le monde dans le même panier ! *(des visiteurs s'approchent d'eux.)* Quels immeubles splendides ! Ce coloris pastel est admirable. Il donne une impression de fraîcheur, ne trouvez-vous pas? C'est vraiment une grande ville moderne. *(Les autres se sont éloignés.)*

EMIL. — Ne parlons pas de tricherie, veux-tu? J'ai été à toi et tu as été à moi. Pendant deux semaines, trois, un mois. Tu m'as aidé à passer des moments difficiles.

CECILIA. — Et toi, quelle aide m'as-tu donnée? Je n'aurais jamais rien fait si j'avais compté sur toi. J'ai terminé l'école malgré toi. J'ai suivi les cours de l'Institut d'Education physique. Parallèlement, j'ai appris deux langues étrangères. J'ai passé des examens complémentaires et suis entrée dans l'enseignement. A force de travail — ne fronce pas les sourcils — je veux parvenir aussi haut que possible, oui, je veux soumettre la vie. Je le mérite. Je veux avoir ma dignité personnelle. C'est-à-dire ce que tu n'as pas voulu m'accorder. C'est auprès de toi que j'ai appris à vouloir parvenir. Sans le savoir, tu as été mon éducateur. Et il ne faut pas te faire de soucis pour ton enfant. Je saurai lui transmettre ton enseignement.

EMIL. — Tu es effroyable !

CECILIA. — Pourquoi? Parce que je lutte pour me faire une existence solide?

EMIL. — Parce que tu te sers de cet enfant pour...

CECILIA. — Que vas-tu penser? Pour qui me prends-tu?

EMIL. — Pour une femme sans scrupules.

CECILIA, *très digne.* — Camarade Vlăsceanu, si vous n'êtes pas aveuglé par votre égoïsme paternel, petit-bourgeois, que vous voulez faire passer pour la maturité d'esprit d'un père et d'un éducateur... souvenez-vous de ce que vous disiez tout à l'heure...

EMIL, *il l'interromp.* — Je ne parlais pas seulement de mon enfant, alors. Je parlais aussi du tien.

CECILIA. — Duquel?

EMIL. — De celui que tu auras bientôt: de Daniela.

CECILIA, *surprise.* — Qui t'en a chargé?

EMIL, *avec chaleur.* — Je voulais te prier de pardonner le passé, d'oublier tout, d'être bonne pour cette enfant, comme tu l'as peut-être été à vingt ans. Si j'ai eu des torts envers toi, qu'elle ne s'en aperçoive pas. Je suppose que tu épouses Buzura, sans l'aimer. Ce n'est pas bien, un foyer sans amour. Ne réponds pas, je sais ce que tu veux me dire. Mais sois bonne pour elle, sois compréhensive. Nous t'en supplions... Moi et...

CECILIA, *ulcérée.* — Et qui donc?

EMIL, *il ne sait plus que dire.* — Nous tous... tous les parents. Nos enfants doivent grandir au milieu de la compréhension et de la cordialité de ceux qui les élèvent; ils n'ont pas besoin de préceptes objectifs qui les fassent se replier sur eux-mêmes. Il ne faut pas les laisser s'éloigner. Toi et moi, nous avons peut-être changé notre vieil amour en un acharnement moralisateur, conforme aux bons principes peut-être, mais en tout cas insuffisant. Du reste, ton succès sur le plan social ne te suffira pas.

CECILIA, *d'une voix douce.* — Je le sais. *(Sincère, révélant un fonds de passion féroce, mais bien cachée.)* Parfois, Milou, je languis après ces absurdités lointaines qu'étaient nos nuits, dans l'herbe...

EMIL. — Elles sont oubliées.

CECILIA, *pâle, changeant de sujet.* — Buzura est un brave homme; il a du bon sens, il sait exactement vers quoi nous allons. *(une présentatrice de l'exposition s'approche pour annoncer l'heure de la fermeture.)* La systématisation est quelque chose de normal, au siècle où nous vivons. Oui, nous partons tout de suite. *(La présentatrice s'éloigne.)* La vie à côté de lui m'interdit même les quel-

ques illusions que j'ai pu me permettre avec toi.

EMIL, *cette fois sur un ton cordial, intime.* — Cette fois, tu as été sincère. Ici. Tu étais lucide alors aussi, même quand tu t'abandonnais follement. Mais nos enfants ont besoin de quelque chose de plus que de cette lucidité: il leur faut de l'émotion, du pathétique. Où en trouveront-ils? Nous avons perdu tout cela en route, nous. Tiens, je me rends compte que le fait même de t'avoir revue, qui aurait dû m'émouvoir, n'a plus éveillé en moi aucun écho. Peut-être ne t'ai-je pas accordé assez d'importance... Peut-être ai-je eu une vie trop pleine... Je n'en sais rien... *(Ils se taisent un instant, elle se mord les lèvres.)*

CECILIA. — Tu viendras à mon mariage?

EMIL. — Comment le pourrais-je?

CECILIA. — Tout est possible. Avoue que tu as encore peur de moi. C'est normal. *(Émue.)* Je survis dans ton souvenir du moins par la peur, sinon autrement. *(Elle le regarde, laissant la voie libre à toutes les possibilités.)* A présent, nous partirons l'un après l'autre. Sors d'abord.

EMIL, *entre ses dents.* — Adieu. Et bonne chance. *(Amical pourtant.)* Plus de chance que jusqu'à présent! *(Il sort, visiblement tourmenté.)*

CECILIA, *restée seule, elle essuie une larme, se maquille longuement, puis dit en souriant à la présentatrice.* — Très intéressante, votre exposition, camarade. Vraiment, admirable. Nous vous remercions beaucoup.

Rideau

NEUVIÈME TABLEAU

Une mansarde, dans un grand immeuble. Mobilier hétéroclite. C'est le logement du père Florică Predoiu (soixante-dix ans pour le moins), qui en ce moment dénoue avec soin des bouts de ficelle de longueur égale. On frappe à la porte.

PREDOIU, *sans se déranger.* — Qui est là? *(Daniela entre.)*

DANIELA. — Vous êtes chez vous, père Florică?

PREDOIU. — Eh, oui. Je travaille *(Daniela s'approche, tout se passe d'une manière simple, naturelle.)* J'ai eu des ennuis avec un vaurien. « Personne n'a un bout de ficelle, par là? » qu'il dit. Il avait acheté un canard au magasin d'Etat et ne pouvait pas le transporter. Je dis « si, moi j'en ai ». Alors il attache les pieds du canard, il me tend la main, merci bien, et le voilà parti. Un vaurien. Tout le monde n'est pas humain.

DANIELA, *elle joue distraitement avec un bout de ficelle.* — C'est avec ça que vous attachez les canards?

PREDOIU. — Les canards, les poussins, n'importe quoi. Dans les magasins de l'Etat, ils ne les attachent pas. Alors j'offre mes ficelles pour cinquante centimes la pièce. Celui qui est généreux il va jusqu'à un leu.

DANIELA, *pour être à l'unisson.* — Celui qui est humain, comme qui dirait.

PREDOIU. — Non. *(Conformément à un code moral personnel et éternel)* Etre humain, c'est encore autre chose. Il y en a qui me donnent un leu et qui sont quand même des vauriens. On reconnaît ça à leur regard. Ce que vous voyez là, c'est mon matériel pour demain. Il paraît qu'on fait venir des dindons du Banat.

DANIELA. — Vous y avez été, vous, dans le Banat?

PREDOIU. — Non, j'y ai jamais été. Je n'ai habité que mon village, Dragomirești, jusqu'au jour où mon fils m'a amené ici. Après, il est mort. A présent, je suis sans lui et on a démoli notre vieille maison. Mais je sais comment c'est, dans le Banat. C'est comme ici: il y a des gens qui sont humains, et puis des vauriens.

DANIELA. — A présent, vous êtes tout seul.

PREDOIU. — Eh oui! *(Silence calme.)* Mon fils a tout vendu, à Dragomirești. Il a même vendu une génisse qui était à moi. C'est moi qui la menais au pâturage, au taureau... elle était bien sage, elle m'obéissait. Je me dis qu'il aurait mieux fait de ne pas la vendre. On regardait dans ses yeux comme dans une eau claire.

DANIELA. — Et si vous aviez dû la mettre en commun, à la coopérative?

PREDOIU. — Je l'aurais fait. Mais elle serait restée à moi. Elle le savait bien. Vous croyez qu'elle ne le savait pas? Quand elle me voyait, elle me disait comme ça: « Tiens, le père Florică! Ça va bien, patron? » On ne se serait jamais séparés! Le Bon Dieu nous avait reliés par un téléphone.

DANIELA, *elle dénoue les bouts de ficelle.* — Je me demande ce qu'elle est devenue, à présent.

PREDOIU. — Ma vachette? Elle a dû crever depuis longtemps, mais quand je mourrai, moi aussi, j'ai l'idée que je la retrouverai. Elle viendra me rejoindre. Nous finirons bien par nous retrouver. Je l'aimais tant!

DANIELA, *sans rien de conventionnel, mais tout naturellement, sans aucune arrière-pensée.* — Vous voulez mourir, père Florică?

PREDOIU. — Ah, mais non! Si je meurs, qui est-ce qui attachera encore les pattes des volailles, au marché? J'ai mon boulot, moi.

La mort, c'est bon pour les morts, ils en ont pris l'habitude. Moi, j'ai pris l'habitude de vivre.

DANIELA. — Quel âge avez-vous?

PREDOIU. — Avec ce que le Bon Dieu me donnera encore, ça fera cent ans. Savez-vous comment j'ai appris à vivre? Ce sont toujours les pauvres morts qui me l'ont appris. Ainsi, quand Rîznoveanu est mort, vous savez bien, l'engrossiste du quartier d'Elefterie, un vaurien aussi, mercredi dernier... Il avait une fortune, je ne vous dis que ça! Des lampes épatantes. On tournait un bouton, la lumière jaillissait du plafond, on tournait encore, elle sortait du mur, on tournait de nouveau, elle reparaissait tout en haut, on donnait un nouveau tour... J'ai aidé à clouer le cercueil. Je ne fais pas ça pour tout le monde, mais j'avais des obligations envers lui et puis, on m'a donné un bon morceau de gâteau mortuaire, et du vin dont j'ai encore bu samedi! *(Il désigne de la main une petite étagère où sont alignées des canettes.)* Et ces canettes, d'où pensez-vous qu'elles me viennent? Les morts, ça ne boit plus, ils ont esquinté leur gosier sur la terre, alors le Bon Dieu leur prescrit une cure d'eau minérale. Celle-là, elle a appartenu au général Popazu de l'intendance, un homme important, mais qui se mettait vite en colère. Il ne faut jamais se mettre en colère, parce que ça ne change rien à rien. Celle-ci, elle me vient d'un ingénieur paralysé, un certain Iftode, cousin germain d'Iftode qui tenait la pharmacie à la place Matache, au coin, près de la station du tram 6. Et Mizileanu, qui est mort le mois dernier... J'ai une jambe de pantalon qui lui a appartenu, que Dieu ait son âme. Voilà comment je me débrouille. Je m'arrange pour resquiller des cierges, que je refile ensuite au pope Gheorghiță, et que le bedeau revend à son étalage. Ce que je gagne me permet de nouer les deux bouts. Je peux vous dire, en comptant sur les doigts, tous ceux qui sont morts la semaine dernière et qui ont été enterrés à Bellu. Vous voulez qu'on essaie?

DANIELA, *elle s'est tue, anxieuse, l'esprit tendu, et dit à présent avec une sorte de sourire préoccupé.* — Père Florică, vous, vous devez le savoir: la vie est-elle belle?

PREDOIU. — Est-ce que je sais? Tout dépend de ce qu'on lui demande. Moi, si vous me donniez maintenant un lopin de terre pour le cultiver et élever un pourceau, je dirais qu'elle est belle. L'entendre grogner chaque matin: « Tiens, le père Florică! Ça va, patron? Vous vous êtes levé tard, aujourd'hui, comme les boyards! » C'est tout ce que je demande, un goret.

DANIELA. — Et quand le moment vient de le tuer?

PREDOIU.— Je le tue, quoi! Ce ne serait pas le premier! Mais jusqu'à présent c'étaient les cochons des autres! Ça me plaisait quand même. *(Avec une cruauté naturelle, atavique.)* J'enfonçais le couteau d'un seul coup: Vlan! en plein dans la gorge, là tenez. Il n'avait pas le temps de faire couic! *(Soupir nostalgique.)* Eh! *(Un temps.)* Maintenant encore, il m'arrive de tuer des volailles, au marché, pour des dames sensibles, mais ce n'est plus pareil. *(Sensuel.)* Le cochon a du sang épais. Quand on lui enfonce la main dans le ventre, on s'en met jusque là. Ça, c'est du beau travail! Et puis il a des boyaux, il a une vessie, c'est autre chose que les pauvres petites ficelles des volailles. Des fois, la nuit, je rêve que je tue un cochon. Une fois j'en ai même tué cinq. Ils me regardaient avec des yeux qui semblaient dire: « Eh bien, père Florică, qu'est-ce que vous faites? — Je vous tue, que je leur disais, c'est le sort du cochon, alors je dois vous tuer! »

DANIELA, *comme ensorcelée par cette sensualité archaïque.* — Vous n'avez pas pitié d'eux?

PREDOIU. — Pitié? Pourquoi? C'est la loi. Pourquoi seraient-ils tués à l'abattoir et pas par moi, qui les connais? Lorsqu'ils crient, je pense aux troupeaux de porcs que je menais paître, du temps où je jouais de la flûte. Maintenant je n'en joue plus, puisque j'habite un grand immeuble. C'est d'autres qui me font de la musique! Même le feu, ce n'est plus moi qui le fais, mais le père Covaci. Il se lève de bon matin, allume le gaz et me chauffe. C'est quelque chose, mais j'ai bien envie parfois de fendre deux bûches sur mon plancher, comme autrefois.

DANIELA, *la tête appuyée sur les mains.* — Dites-moi, père Florică, n'avez-vous pas l'impression, parfois, la nuit, d'entendre un frôlement dans la chambre?

PREDOIU. —... Que si, il me semble, des fois. Ce sont peut-être les rats, ça ne peut pas être autre chose.

DANIELA. — Ce ne sont pas les rats. Tout l'immeuble est bruissant.

PREDOIU. — C'est bien possible. Mais les revenants, ça n'existe pas, c'est moi qui vous le dis.

DANIELA. — Bon. Mais la nuit, quand les lumières s'éteignent, entre tous ces planchers de béton, la laine des matelas commence à bruire. Et la laine des costumes pendus dans les armoires. Les moutons viennent troubler le sommeil des gens, qu'ils soient directeurs, ministres ou serruriers. Ils reçoivent aussi la visite des prairies où ils ont marché pieds-nus, quand ils étaient enfants, et puis aussi des fleurs sèches, de toutes les fleurs fanées de ce temps-là, qui reprennent vie, tout doucement.

PREDOIU. — Eh oui, ma petite, c'est bien vrai. Les fleurs sur lesquelles j'ai posé les pieds, sur lesquelles je me suis assis, elles reviennent...

DANIELA. — Et le duvet des oreillers commence à pépier. La nuit, dans les ténèbres, on ne voit que les immeubles, avec leurs grandes boîtes de béton pleines de monde, les unes sur les autres, mais dans ces boîtes, parmi les hommes, apparaissent les forêts d'autre-

fois, et on entend murmurer les arbres dans les tiroirs...

PREDOIU. — Comme s'ils disaient: « Nous voilà aussi ! »

DANIELA. — Oui, ou encore: « Nous étions par là, nous aussi, dans le temps. » La nuit, toute la plaine et toutes les montagnes, et tous les cours d'eau se déversent sur Bucarest, à tous les étages, et murmurent.

PREDOIU. — C'est bien possible. Mais moi je dis que ma vache ne circule plus. Puisqu'on a fait sécher sa peau au bout d'un pieu, elle reste là, bien tranquille, et attend l'arrivée du père Florică.

DANIELA, *elle lève la tête, comme au sortir d'un rêve.* — Savez-vous pourquoi je suis venue, père Florică? *(Elle voudrait dire quelque chose de grave, mais ne se décide pas et préfère parler d'autre chose.)* Mon père fait partie du Comité de l'immeuble, et il m'a demandé d'apprendre qui marche sur la plate-bande de devant la porte principale. J'ai pensé que vous le saviez peut-être.

PREDOIU, *il la regarde attentivement.* — Hein? Qui marche sur la plate-bande? *(Se grattant la tête.)* Ça doit être un vaurien.

DANIELA, *avec un regard insistant.* — Croyez-vous que ce soit un vaurien?

PREDOIU, *avec une charmante roublardise innocente* — Ce sont peut-être les moutons dont vous dites qu'ils viennent la nuit par ici.

DANIELA, *en si parfaite communication avec lui que tout faux-fuyant est impossible.* — Pourquoi marchez-vous toujours sur la plate-bande, père Florică?

PREDOIU. — Est-ce que je sais, ma petite? Pour être sincère — parce que je ne veux pas vous mentir, à vous — eh bien, je dois vous dire que j'ai tout ce qu'il me faut, ici: un logement central, l'ascenseur, et même une retraite. J'ai été un petit peu propriétaire, dans le temps, j'ai fait les cent coups, j'ai même chapardé par-ci par-là, mais sans exagérer. Pendant les élections, autrefois, il m'est arrivé de matraquer les adversaires. Mais à présent les camarades ont soin de moi. Ils m'ont dit: « Père Florică, puisque vous êtes devenu raisonnable, vous pourrez vivre tranquille. » J'ai vu ce qu'ils font, les nôtres, des maisons, des fabriques, ça me plaît. Je paie six lei de loyer. Je ne dérange personne toute la journée, j'ai même aidé à peindre la petite barrière. Mais voyez-vous, ma petite, il y a des soirs où je ne sais pas ce qui me prend, c'est sans le vouloir, mais on dirait que je perds la raison. Alors je traverse la plate-bande exprès. C'est tout le mal que je fais. *(Constatant qu'elle se tait.)* Mais vous n'êtes pas fâchée, dites? J'y reviens chaque fois avec ma bêche et je répare les dégâts. *(Inquiété par le silence de la jeune fille.)* Vous êtes fâchée? Tenez, le père Florică va vous faire goûter quelque chose. *(Il va chercher un bocal.)* C'est un gâteau des morts, tout frais, il a été fait il y a une heure. C'est un vieux professeur qui est mort, un certain Dănilă Coman... Il habitait l'avenue Dorobanţi. Un brave homme. Une de ses voisines, Agripina, que j'ai connue au marché, m'a donné une portion de gâteau. Si vous n'en prenez pas, c'est que vous m'en voulez. Au moins, une dragée. *(Daniela prend une dragée et la mange.)*

DANIELA. — Merci *(Un moment de silence, puis elle se décide à dire à mi-voix.)* Père Florică, vous savez que moi aussi...

PREDOIU, *attentif, devinant dans son accent quelque chose de spécial.* — Eh bien?

DANIELA. — Moi aussi... moi aussi je veux marcher... sur la plate-bande.

PREDOIU, *il la mesure du regard.* — Vous aussi? *(Daniela baisse la tête, comme pour acquiescer, prend une dépêche dans son sac à main et la tend à Predoiu.)* « Télégramme. Viens me donner une paire de gifles, pour que je puisse te baiser mille fois les mains. Je crois que je t'adore. Sorin ».

DANIELA. — Qu'est-ce que vous en dites? *(Elle attend fébrilement sa réponse. En fait, elle attendait depuis le début ce moment.)*

PREDOIU, *il pose une question vitale.* — Il est humain? Ou bien c'est un vaurien?

DANIELA. — Je n'en sais rien...

PREDOIU. — Son regard ne vous a rien dit?

DANIELA. — Non... *(Faiblement.)* C'est seulement plus tard qu'on peut connaître les gens. *(Elle reste désarmée. Une minute passe durant laquelle Predoiu l'examine avec ses antennes cachées.)*

PREDOIU, *simplement.* — Ma petite fille, je crois qu'il n'y a plus moyen d'échapper...

DANIELA. — Vous croyez?

PREDOIU. — C'est la loi. Un cochon, on le tue quand le moment est venu. Une oie aussi. C'est pour ça qu'on les a élevées. Pas pour les laisser mourir de vieillesse dans la basse-cour. *(Il apporte une canette.)* Buvez aussi un peu de vin. A la mémoire de ce pauvre professeur ! *(A sa manière, le père Florică est ému.)*

DANIELA, *après avoir bu, souriant entre ses larmes, elle lui tend deux doigts.* — Attachez-moi aussi avec une ficelle. Je vous donnerai deux lei.

PREDOIU, *sérieux, sans plaisanter.* — Ce n'est pas possible, deux lei c'est beaucoup, surtout qu'on est voisins. *(Daniela, reprend son télégramme.)* Il a bien tourné ça, on voit qu'il a de l'instruction. *(Elle veut partir, mais il prend paternellement sa tête entre les mains.)* Je vais vous embrasser ici, sur la tempe, il paraît que c'est là que l'esprit rencontre le cœur. *(Comme elle est sur le seuil, il lui dit simplement.)* Voilà... il arrive qu'on marche sur les plate-bandes... Mais quand il y a de l'amour, on répare le mal et c'est encore plus beau qu'avant. *(Daniela est sortie, Pre-*

doiu range sa canette et son bocal.) Que le Bon Dieu accepte l'offrande... *(Avec un calme athée, où la blague se mêle à la philosophie.)*... ou le diable, s'il est le plus fort. *(Il reprend ses bouts de ficelle.)* C'est pas facile à dénouer...

Rideau

DIXIÈME TABLEAU

Chez les Vlăsceanu, tard dans la soirée. Portant des vêtements d'intérieur, les deux époux lisent, chacun de son côté: Emil à sa table de travail, Teodora assise dans un fauteuil, auprès du lampadaire. Les deux lumières (la lampe posée sur le bureau et l'autre), assez éloignées et, laissant la pièce dans la pénombre, évoquent deux univers distincts.

A un moment donné, Emil referme son livre et son carnet de notes et dit d'une voix troublée, s'adressant plutôt à lui même:

EMIL. — Je n'ai pas fait tout ce que j'aurais dû faire pour cet homme.

TEODORA, *dans son coin, elle s'arrache avec peine au livre qu'elle est en train de lire.* — De qui parles-tu? *(Soulignées, par l'intonation et par la pause qui les a suivies, ces deux répliques prennent, dans la chambre silencieuse, un caractère de généralisation.)*

EMIL, *après avoir constaté avec surprise le ton de sa femme, il précise.* — Mais... du professeur Coman.

60 TEODORA. — Tu crois qu'il aurait pu en réchapper?

EMIL. — Pas dans le sens que tu crois. Seulement il est mort enlisé.

TEODORA. — Tu m'avais dit qu'il était mort suffoqué.

EMIL. — Suffoqué, oui, du point de vue médical. Mais moralement, enlisé. Et je songe à présent que j'aurais pu l'aider à mourir autrement.

TEODORA. — Peut-être était-il condamné à cela, depuis le début. *(Cette fois encore, on ne sait pas si Teodora dit des généralités ou se rapporte à quelque chose de concret.)*

EMIL. — Par qui? Il n'existe pas de condamnation. En tout cas, il ne devrait pas en exister. *(Fébrile.)* Je me disais, l'autre jour, que la mort d'un homme n'est jamais absolument neutre. Chacun meurt d'une façon particulière, qui n'est pas celle des autres. On pense à sa propre mort, on la sent conformément à la philosophie de son temps, à la société dans laquelle on a vécu, en fonction de ce que pensent les gens, les amis, de la manière dont ils considèrent notre mort. C'est autre chose de mourir avec une conviction, que l'on croie à un Bon Dieu fictif ou à une société meilleure, ou à un écho de son propre passage dans ce monde, et autre chose de mourir l'âme vide, sans croire à rien, pas même à une larme. Les Daces mouraient heureux, leur mort avait un sens, tu le sais mieux que moi.

TEODORA. — Je le sais...

EMIL. — Tu me demanderas peut-être quelle valeur représentait le professeur, à quoi il pouvait encore servir.

TEODORA. — Je ne pense pas que je te le demanderai.

EMIL. — Du point de vue social c'était un homme fini: il ne lui manquait que deux mois pour prendre sa retraite. Il n'était pas récupérable. Il ne pouvait être utile à personne et ne l'ignorait pas! Je me dis pourtant que j'aurais pu faire quelque chose pour lui... pour le remettre à flot.

TEODORA, *indéchiffrable.* — Quand même...

EMIL. — Par deux fois, j'ai eu l'intention d'aller chez lui, cette semaine. Je l'ai même noté sur mon calepin. Finalement je n'ai pas eu le temps d'y aller. Qui sait, j'aurais pu lui faciliter le passage dans le néant avec un sentiment différent. *(Légèrement anxieux, déprimé.)* La mort nous guette tous, si optimistes que nous soyons, et aucun de nous ne peut se dire que ça lui est égal de laisser mourir les autres sans espoir, sans ce grand ou petit écho qui justifie leur existence. Même les vivants peuvent en être empoisonnés. Et même s'ils ne sont pas empoisonnés, ils ne doivent pas permettre qu'un homme meure désespéré, quand il peut mourir apaisé!

TEODORA. — Emil, je ne te reconnais plus.

EMIL. — Lisons. *(Il reprend son livre mais, au bout de quelques secondes.)* Tu veux dire que je suis égoïste, n'est-ce pas? *(Agité.)* Je suis de plus en plus troublé par des questions qui se compliquent et qui attendent que je les élucide. Pour un technicien, c'est simple: tout n'est qu'affaire de rendement. Pour un économiste: de rentabilité. Le professeur Coman est le moins rentable des investissements que je pouvais faire dans ma vie. Et pourtant je regrette de tout cœur de ne l'avoir pas fait! Pourquoi as-tu dit que tu ne me reconnaissais plus? Ai-je jamais été inhumain?

TEODORA. — Lisons...

EMIL, *après un temps, il répète sa question.* — Ai-je jamais été inhumain?

TEODORA. — Mais non, mon ami, Mais non.

EMIL. — Alors pourquoi affirmes-tu ne pas me reconnaître?

TEODORA, *elle ne répond pas directement.* — Il me semble que tout le monde fait des progrès dans notre famille.

EMIL. — Ce n'est pas cela que tu as voulu dire *(Il reprend son livre en marmonnant.)* Coman aurait pu faire lui aussi des progrès jusqu'au dernier moment. *(Un temps.)* Où est Sorin?

TEODORA. — Je n'en sais rien.

EMIL. — Crois-tu vraiment que je ne m'occupe pas assez de lui? Je devrais peut-être lui dire des choses plus importantes, lui faire certaines confidences, n'est-ce pas?

TEODORA, *souriant, les yeux rivés sur son livre.* — Aujourd'hui, tu t'es lancé dans l'autocritique.

EMIL. — Non. Je pense que tout n'a pas été parfait, que tout n'a pas été limpide, dans notre famille. Je suis disposé à repenser toutes ces choses. *(A travers le rideau de pénombre, il tâche de deviner si Teodora se doute de quelque chose.)* Expliquons-nous.

TEODORA, *sur un ton badin, mais non ironique.* — Je croyais que tout avait été assez parfait...

EMIL, *il ricane, victime de son complexe.* — Si c'était moi qui avais dit « assez parfait », tu m'aurais accusé d'être illettré. Mais toi, bien sûr, tu es au-dessus de tout soupçon...

TEODORA. — Ne t'agite donc pas tant, Emil. Tu n'as pas de confidences à faire à ton fils.

EMIL. — Qu'est-ce que tu en sais?

TEODORA, *catégorique.* — C'est comme ça! Chaque génération fait ses propres expériences.

EMIL. — Qui se transmettent.

TEODORA. — Dans la mesure où elles peuvent se transmettre.

EMIL. — J'ai peut-être à transmettre une expérience personnelle.

TEODORA, *insistant.* — Mais non.

EMIL. — J'ai peut-être commis des fautes.

TEODORA. — Non, tu n'en a pas commis. Il est trop tôt, pour lui, d'imaginer que tu aies pu commettre des fautes.

EMIL. — Mais je lui dois la vérité! Puisque j'exige de lui la vérité, je suis tenu de lui dire la vérité.

TEODORA. — Tu n'y es pas tenu! Tu n'as pas d'autre obligation envers lui que celle de le laisser croire en toi. Voilà ton devoir. Tu ne dois pas te diminuer à ses yeux, parce que si tu te retires de son cœur, toi qui es vivant, toi qui es parfait...

EMIL. — Mais je ne le suis pas!

TEODORA. — Mais si, tu es parfait... *(Précisant.)*... en ce moment, pour lui, rien ne pourrait remplacer cette image. Nous lui refusons Dieu, d'ailleurs lui-même l'aurait refusé: ce n'est pas moderne. Ce dont il a besoin, ce n'est pas de normes de conduite, mais de quelques certitudes absolues.

EMIL, *au bout de quelques instants.* — Il y a toi.

TEODORA, *renfermant son livre.* — Moi... *(Un temps. D'une voix changée.)* Je ne suis qu'une petite fonctionnaire, et je n'ai jamais été particulièrement brillante. Une mère correcte, médiocre, c'est tout. Moi, je n'ai aucune possibilité de l'influencer. Je puis tout au plus le consoler. Cela, oui, je peux le faire...

EMIL. — Et s'il découvre tout seul que... tout de même... moi aussi...

TEODORA, *avec calme, mais fermeté.* — Il n'a rien à découvrir. Tout le monde a ses imperfections, ses lacunes. Il ne faut juger une faute que lorsqu'on est en mesure de comprendre pourquoi elle a été commise. Quand on a l'esprit assez mûr pour pouvoir entourer un événement de toutes les données nécessaires, faire entrer en ligne de compte les détails, les circonstances, tout. Et ce n'est pas facile, pour un adolescent. Il voit seulement le fait, dans sa nudité, en l'absence de toute logique. Les causes humaines profondes, tu ne peux pas les lui expliquer pour l'instant, *à lui! (Elle le considère avec un sourire mystérieux.)*

EMIL, *stupéfait.* — Il y a cinq jours, quand il était question du mammouth, tu disais...

TEODORA. — Depuis, j'ai beaucoup réfléchi. Il veut encore croire en toi, c'est cela qui est important. Nous devons l'aider en ce sens.

EMIL, *il la regarde fixement.* — Tous les deux?

TEODORA. — Tous les deux. *(Ils se regardent quelques instants, puis chacun reprend sa lecture.)*

EMIL, *après avoir lu quelques lignes.* — ... « Une fonctionnaire médiocre », c'est bien ce que tu as dit, n'est-ce pas?

TEODORA. — Me suis-je plainte? *(Silence et lecture à nouveau.)*

EMIL, *il ne peut plus se dominer.* — Ma chérie, je voudrais au moins pouvoir clarifier les choses avec toi... te dire...

TEODORA, *avec un équilibre terrible, qui lui permet d'être douce.* — Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de me dire quoi que ce soit, Emil. Tu es un excellent mari, c'est tout. Je suis restée près de toi parce que cela m'a fait plaisir de suivre le même chemin. Durant ces dernières années, tu as été souvent absent. Moi aussi, peut-être...

EMIL. — Qu'est-ce que tu veux dire par « peut-être »? *(Il est si surpris qu'il va allumer la suspension dont la clarté fait pâlir les autres lampes.)*

TEODORA, *avec son éternel et mystérieux sourire.* — Un « peut-être », comme les autres.

EMIL. — Veux-tu être plus explicite?

TEODORA. — Oui. Il est vrai qu'aux enfants, on ne peut pas tout leur expliquer. Mais j'espère que tu es un enfant assez grand.

EMIL. — Que veux-tu m'avouer?

TEODORA. — Mon ami, ne prends pas cet air grave. Je t'ai dit que moi aussi peut-être, je me suis parfois absentée.

EMIL. — Quand j'étais loin?

TEODORA. — Parfois même quand tu étais ici, à Bucarest.

EMIL. — Pendant la journée? Le soir?

TEODORA, *souriant.* — Surtout la nuit.

EMIL. — Teodora!

TEODORA. — Quel enfant! Comprends bien ce que je veux dire. J'ai été absente, c'est-à-dire que je me suis éloignée de la maison, que j'ai vécu une vie secrète. Chacun de nous a sa vie secrète, n'est-ce pas? C'est mal? J'ai vécu pour mon propre compte.

EMIL. — Tu m'as trompé avec quelqu'un?

TEODORA. — Avec quelqu'un? C'est peu dire, Parfois, je t'ai complètement éliminé de mon existence. Sans la moindre haine. C'est, je pense, ce que tu as fait aussi.

EMIL. — Comment, ce que j'ai fait? Mais, Teodora, entendons-nous, je me trouvais dans des conditions... *(Il est visible qu'Emil veut avouer quelque chose.)*

TEODORA. — Non! Je t'en prie! Oh, je sais, tu te trouvais dans des conditions pénibles, tandis que moi, ici, j'étais dans une situation excellente. Et pourtant, parfois, je sentais que le flux de ma vie passait à côté de moi, suivait un autre cours. Et je ne le regrette pas. Aujourd'hui non plus je ne me fais guère de reproches de t'avoir quitté, puisque notre famille est quand même consolidée et qu'elle va de l'avant.

EMIL. — Je veux savoir s'il s'agit ou non d'une faute concrète!

TEODORA. — Il s'agit peut-être de quelque chose de plus grave. Le fait que nous pouvons vivre de temps en temps nos existences secrètes, en supprimant l'autre, m'a épouvantée au début. A présent, je m'y suis habituée et je trouve même cela assez tonique. Je me propose de te quitter de plus en plus souvent. *(Son sourire chaleureux est déroutant.)*

EMIL. — Comment ça? Et pourquoi? Je ne t'ai pourtant pas fait de misères, moi, sauf quelques vétilles. Pour moi, tu es parfaite, Teodora. Tu es la première nécessité de ma vie, crois-moi!

TEODORA. — Sais-tu quel est mon plus grand défaut, Emil? C'est que je suis vraiment pour toi une nécessité, et la plus importante. Je repasse ton linge, je range tes affaires, je nettoie la maison, j'élève ton enfant, je ne suis plus, pour toi, la grande fête, le départ, le désir de vivre purement et simplement. C'est ma faute, je le reconnais. Mais j'ai peur qu'il soit trop tard, maintenant, mon ami, pour t'abandonner, pour te laisser à tes soucis et sortir de ton existence. A l'heure qu'il est, ce serait une désertion et pas une fête. Alors je me contente de partir provisoirement, avec mes pensées personnelles, dirigées vers le passé de la Valachie, de te tromper avec quelques Agathirses barbus, les soirs où tu es absent. Que puis-je faire d'autre? Notre fils est grand, il sort, il cherche lui aussi son droit à l'amour, au bonheur... Il m'aime bien, et c'est curieux qu'il m'aime maintenant, quand je ne lui suis plus très utile...

EMIL, *il lui caresse les cheveux.* — A moi, tu m'es utile, c'est vrai. Mais n'oublie pas que nous gardons pour nous le dimanche; *(Il ajoute, en l'embrassant.)* et le dimanche est quand même une fête.

TEODORA, *assez flattée.* — N'essaie pas d'être roublard, Emil. Vous êtes trop adroits, dans votre famille. Vous croyez tout résoudre par des phrases. Ce ne sont pas les apparences, c'est la vie, dans sa profondeur, qui importe. C'est là qu'il faut savoir si *je suis* avec toi *ou non*, si tu existes ou si tu n'existes pas. Tu peux venir à moi avec ta réalité physique, sociale, et trouver toutes choses à leur place, mais ta propre place vide. Tu peux t'y installer, y passer des années et pourtant ne plus être là. C'est cela qui est terrible.

EMIL, *crispé, avec hésitation.* — C'est ce qui est arrivé?

TEODORA, *elle laisse les choses en suspens.* — Pas encore.

EMIL, *avec un sourire qui dénote le tourment de tout son être.* — Nous y échapperons peut-être. Peut-être ferons-nous le nécessaire pour y échapper. Dans la mesure où cela dépend de nous! *(Son optimisme foncier essaie de remonter à la surface.)*

TEODORA, *émue par la tension qu'elle devine dans son esprit.* — Tout à l'heure, quand je t'ai dit que je ne te reconnaissais plus, c'est que pour la première fois il m'avait semblé te voir dépasser un état d'esprit essentiellement masculin, utilitaire, pour chercher quelque chose de plus profond.

EMIL, *il continue à la caresser.* — La lutte se déplace, Teodora. Nous avons d'abord combattu l'un contre l'autre, puis nous avons cherché à construire notre foyer, brique par brique. Mais les briques ne suffisent plus, ni le ciment. Il faut autre chose. Je ne sais pas quoi. Une sorte de sel. Le sel de la terre, sans doute. La sagesse de la terre. Quelle alchimie nous la donnera? Qu'est-ce que tu lis? *(Il lui prend le livre des mains.)*

TEODORA, *ses yeux sourient.* — Tu m'as gâché une bonne soirée de lecture.

EMIL, *il feuillette le livre, surpris.* — Archéologie?! *(Il la considère, la comprend soudain.)* Oui. Je crois que le moment est venu d'occuper chacun notre place.

TEODORA, *d'un air piquant, et ingénu en même temps.* — J'ai compris... *(Elle éteint la suspension et va, d'un air plein de sous-entendus, dans la chambre à coucher; sur le seuil, elle se retourne et lui sourit encore une fois.)*

EMIL, *il revient à sa table de travail et poursuit, comme pour lui-même, la conversation commencée.* — Il n'y a rien d'étonnant à cela, ma chère amie. Je n'ai pas seulement dépassé la stricte utilité; j'ai commencé à comprendre qu'il existe des questions auxquelles on ne peut pas répondre par oui ou par non. Des

questions subtiles, horriblement compliquées. Je n'ai pas toutes les solutions dans ma poche. Personne ne les a. Marx m'a donné les principes généraux pour la construction d'un monde plus juste, d'un monde meilleur, mais il ne m'a pas dit avec précision s'il faut, oui ou non, laisser Cecilia Epure épouser l'ingénieur Buzura. Une question comme celle-là, je dois la résoudre par moi-même. Je dois y penser, puis la laisser reposer et y penser de nouveau. (Troublé.) Et si Cecilia m'a vraiment aimé? Si c'est ma faute qu'elle... la jeune fille indirectement.... par conséquent le professeur... et d'une certaine manière Buzura... Quelles coïncidences ! *(Acharné, il cherche une autre preuve.)* Et si Cecilia a évolué *réellement* comme tant d'autres? Et si je l'ai injustement méprisée? Est-ce que ma femme ne m'a pas « annulé », parce qu'elle a senti quelque chose dès ce moment-là? Pourquoi, alors, ne m'a-t-elle rien dit? Ou bien a-t-elle parlé d'une chose plus générale, qui relève de la dialectique familiale? Mais de quelle famille s'agit-il? Mon fils m'a-t-il reconnu, dans le parc, m'a-t-il vu? Que pense-t-il maintenant de moi? En tout cas, il ne peut plus me considérer comme un mammouth. Mais alors que suis-je, à ses yeux? Lui dois-je des explications? Ou bien faut-il qu'il me croie sans reproche? *(Avec passion.)* Je dois encore y réfléchir. Et puis, il y a cette jeune fille, Daniela, à qui je dois une explication, un éclaircissement... *(Il s'interrompt, parce qu'il entend un sifflotement.)* Il faut y réfléchir ! Je n'ai pas de solution dans mon tiroir. Cela demande réflexion ! ! !... *(Sorin est entré, les yeux rayonnants; il sifflote, en extase, la valse du « Chevalier à la rose ». Emil le regarde attentivement et comprend qu'il est arrivé quelque chose de définitif.)*

SORIN, *avec une générosité et une ferveur extrêmes, comme ivre.* — Papa, si cela t'intéresse, je t'annonce que la vie est... terriblement éternelle... En latin: *pulchra... perpetua...* Voilà tes quinze lei, je n'ai plus besoin de rien !

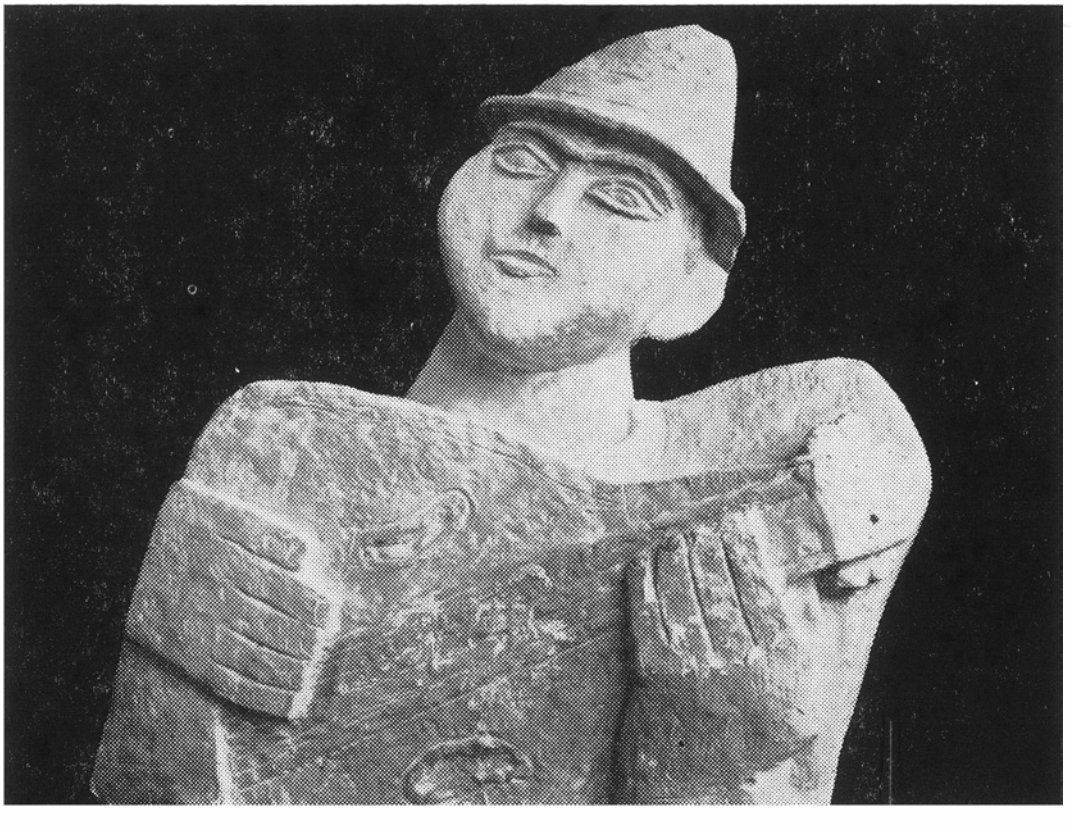
EMIL, *grave, il le regarde droit dans les yeux.* — Qu'as-tu fait, Sorin? *(Il le secoue.)* Qu'est-ce qu'il t'arrive?

SORIN. — Entre nous, la vie n'est pas seulement éternelle, elle est colossale, papa ! *Vita perpetua.* Tu peux me croire !... *Lux ! (Emil se rembrunit.)* Non, tu as de nouveau mal compris ! *Lux* — lumière ! *(Il s'efforce de dégager ce qu'il y a de meilleur en lui.)* Lumière, papa ! *(Lui-même, devient une flamme.)* La vie est lumière, voilà ce qui m'est arrivé, tu comprends...?

Rideau

En français par CONSTANTIN BORĂNESCO

EFTIMIE BÎRLEANU : Joueur de *cobza* (plâtre)



DUMITRU ŢEPENEAG

Dans la cour de notre immeuble

De bon matin, madame Ignătesco, aidée par Ion, étendait ses tapis sur une barre, et Ion les battait avec une tapette en osier ou avec un bâton. La poussière montait et se répandait à travers la cour comme un brouillard. Les lapins se sauvaient de tous côtés, affolés, et les poules, indignées, se dirigeaient vers leur poulailler, au fond de la cour. Enfin, le chien de madame Ignătesco se mettait à aboyer et le vacarme éveillait tous les locataires. Madame Năstase apportait elle aussi ses tapis. Une fenêtre s'ouvrait et une voix grêle, venant de l'intérieur, expliquait qu'une femme enceinte a besoin de tranquillité. Cette intervention mettait madame Ignătesco au comble de la fureur. Non seulement Berta n'avait pas de mari, mais elle se permettait par-dessus le marché d'être insolente ! Ion tapait avec acharnement sur le tapis et riait de toute sa figure poisseuse de sueur et de poussière. Les ménagères protestaient, avalaient la poussière et éternuaient. Madame Ignătesco mettait ses poings sur ses hanches. Ensuite venait la laitière, protégeant son bidon de lait comme un poupon. Quelle poussière ! Le vieux Căpriţă tenant une bouteille à la main, sortait de sa chambrette pour prendre du lait. Il toussait (ostensiblement), semblait suffoquer. D'autres locataires venaient à leur tour acheter du lait. Ion ne s'en souciait pas et continuait de taper à tour de bras sur ses tapis. Les voix devenaient de plus en plus agressives, se couvraient les unes les autres, mais l'organe claironnant de madame Ignătesco les dominait toutes. C'est alors qu'arrivait parfois l'éboueur, avec sa cloche assourdissante. Les poubelles étaient aussitôt bringuebalées dans toute la cour avec un bruit effroyable. A ce moment, une autre dispute commençait: madame Ignătesco n'allait quand même pas à être la seule à donner un pourboire ! Finalement, madame Ignătesco transportait ses tapis chez elle; madame Năstase, elle, n'en a que deux, et Ion, déjà fatigué, les secouait sans grande conviction. Petit à petit, le grabuge s'apaisait; les poules revenaient, d'un pas mesuré, après force détours. Les lapins se remettaient à ronger le bois un peu pourri de la barre à battre les tapis. Une mère-poule, ramenant en hâte ses poussins, ouvrait la marche en distribuant des coups de bec à droite et à gauche. Puis, le silence étant revenu dans la cour, on n'entendait plus que le caquetage des poules et le grésillement des poêles et des marmites, à la cuisine.

Un jour, madame Năstase a acheté un coq. Or, ce coq, payé par elle, allait sûrement s'occuper aussi des poules de madame Ignătesco mais on n'y pouvait rien ! Une merveille, ce coq ! La première fois que les poules entendirent son cocorico et virent sa grande crête rouge comme une flamme, elle s'ébrouèrent de plaisir. Quant aux lapins, ils firent preuve d'une totale servilité, dans leurs manifestations de bienvenue. Le coq avait été apporté par un garçon bien bâti mais vêtu d'une manière étrange. Après avoir lâché le coq dans la cour, il n'était pas aussitôt reparti, mais s'était approché timidement de la barre à battre les tapis, et l'avait étudiée attentivement. Il portait un pantalon noir très étroit et un chandail également noir, collant, qui lui donnaient l'air d'un gymnaste. Il était blond, avec une figure pâle et allongée. Levant le bras, il toucha la barre transversale du haut et parut satisfait. Un lapin, plus audacieux que les autres, posa son museau humide et gluant sur le pied nu du garçon. Celui-ci sursauta mais, ayant baissé les yeux, sourit. De la plante du pied, il caressa le pelage gris du lapin. Ensuite il se dressa sur la pointe des pieds, pour voir si sa tête arrivait à la hauteur de la barre. Ayant fait un mouvement trop brusque il s'y cogna le front. Il secoua la tête et, reculant d'un pas, heurta du talon un lapin qui s'enfuit, épouvanté, sous

le noyer, près de la palissade. La fuite du lapin déclencha une véritable panique parmi les volailles qui se prirent à glousser. A ce moment, la voix de madame Ignătesco se fit entendre, venue on ne sait d'où, et le garçon prit ses jambes à son cou.

Le lendemain, je l'ai vu tourner autour de la maison. Pour finir, il risqua un œil entre les planches de la palissade. Peut-être avait-il des regrets de s'être séparé de son coq. Tard dans la soirée, accompagné de deux autres garçons habillés exactement comme lui, il pénétra résolument dans la cour. Tous trois se glissèrent vers le chevalet, et, après l'avoir examiné sans bouger pendant quelques instants, échangèrent des signes d'intelligence. L'un d'eux se suspendit par les mains, comme à une barre fixe, puis se dressa, droit comme un cierge. Un autre se tortilla comme un serpent et fit la culbute. Le troisième, lui, faisait le guet. Ainsi, l'un après l'autre, ils grimpèrent et firent toutes sortes de contorsions sur la traverse supérieure de la barre, sous les rayons d'argent de la lune. Je ne me lassais pas de les regarder. Quelle agilité, quelle force, quelle adresse ! Mais leur jeu finit mal. Sous leur poids, la barre commença à craquer, à ployer, et finit par se rompre. Ils n'eurent du reste aucun mal. Tous trois se retrouvèrent d'aplomb sur leurs jambes, comme des chats. Et, aussitôt, ils décampèrent.

Quand madame Ignătesco eut découvert leur exploit, elle fit un esclandre effroyable et entreprit des investigations dans tout l'immeuble. Elle était en même temps indignée et perplexe. Qui avait pu briser la barre? Ce n'était tout de même pas un simple fil ! Elle se plaignit à tout le monde. Où pourrait-elle battre maintenant ses tapis? Saleté de vie ! Interrogé moi aussi, je ne dévoilai rien de ce que j'avais vu. D'un air profondément compréhensif, je regardais ses gros yeux à fleur de tête et me sentais envahi par une joie immense. Ainsi, je pourrai moi aussi dormir plus longtemps le matin. Ion fut convoqué à son tour. C'est sur lui que madame Ignătesco apaisait toujours ses colères. Mais, qu'est-ce qu'il pouvait savoir de toute cette histoire, lui? Que la malédiction soit sur celui qui avait fait le coup! Ses gros doigts fourrageaient dans son nez, mais il ne semblait guère troublé. Pourquoi se faire tant de mauvais sang ! Ce n'était pas grand-chose, après tout. C'était l'affaire d'un charpentier. N'importe lequel pourrait facilement réparer les dégâts. Le coq essaya de se percher sur la barre brisée qui pendait maintenant presque jusqu'au sol; il perdit son équilibre et fit une chute lamentable au milieu des poules réunies.

Pendant quelques jours, j'ai été tranquille. Et pas seulement moi. Les poules caquetaient joyeusement autour de la barre brisée, pourchassant les vers dans le bois pourri; les lapins couraient çà et là, poursuivis par le coq; le roquet de madame Ignătesco avait pris l'habitude de pisser sur l'un des montants. Mais un beau matin les gymnastes reparurent. Ils portaient sur leurs solides épaules des planches neuves, fraîchement rabotées, des hachettes, des marteaux, des tenailles, une petite caisse pleine de clous. On aurait dit qu'ils voulaient dresser un échafaud et non réparer une simple barre. Ils avaient des yeux bleus, limpides, des mouvements souples et assurés. Au début, ils se mirent joyeusement et activement à la besogne. Toute la cour résonnait sous leurs coups de marteaux. Solennel, leur travail ressemblait plutôt à une danse. De temps en temps ils échangeaient des sourires pleins de sous-entendus, mais pour ce qui est de parler, non, ils ne s'adressaient jamais la parole. Nous nous sommes tous habitués assez vite à leur présence. Personne ne se souciait de ce qu'ils faisaient, pas même madame Ignătesco. Les lapins couraient sans la moindre crainte entre leurs pieds nus; les poules sautaient sur leurs épaules et becquetaient leur nourriture, quand ils s'asseyaient pour casser la croûte à l'ombre du noyer.

Les jours passaient, mais le travail n'avançait guère. Personne ne leur faisait la moindre observation, bien qu'il eût peut être fallu. On aurait pu leur demander, par exemple, pourquoi ils avaient rapproché l'un de l'autre les montants de la barre et pourquoi ils les avaient surélevés d'un mètre et même davantage. Il était clair que le tapis d'Orient de madame Ignătesco n' y aurait plus de place. Et quand ils auraient posé la traverse, il faudrait une échelle pour parvenir jusqu'à elle. Ce qui m'intriguait, moi, c'est que madame Ignătesco ne les pressait pas d'en finir. Quand elle revenait du marché avec son panier plein, elle s'arrêtait, leur jetait un coup d'œil, puis entrait chez elle, sans dire un mot. Parfois, Berta sortait aussi dans la cour, son gros ventre en avant, pour regarder les charpentiers. A ce qu'il me semblait, elle les considérait avec une certaine sympathie. Bien plus, on aurait dit que tout le monde s'était non seulement habitué à eux, mais leur témoignait même une affectueuse bienveillance. C'est du moins l'impression que j'avais. Ce ne serait pas la première fois, d'ailleurs, que je me serais trompé.

Ils n'allaient pas vite en besogne. Depuis un certain temps, ils passaient le plus clair de leur temps à muser. Ils faisaient des culbutes, des sauts périlleux, marchaient sur les mains, jouaient à saute-mouton. D'autres fois, ils taquinaient le coq, le hissaient sur l'un des montants et se moquaient de lui. Malgré son air faraud, on aurait plutôt dit un corbeau peinturluré en équilibre au bout d'un pieu. C'est à peine s'il parvenait à s'y maintenir en tendant ses ailes, et ne se hasardait pas à sauter.

Personne ne leur disait rien. J'ai vu madame Năstase passer à côté d'eux en riant, une main devant la bouche. Un jour, comme ils n'étaient pas là, je me suis approché de la barre à battre les tapis et j'ai compris à quoi ils avaient passé leur temps jusqu'alors: ils avaient planté des centaines de clous dans les montants, de sorte que la caisse apportée le premier jour était à présent vide. Peu après, ils en apportèrent d'autres, et les coups de marteau redoublèrent, à un rythme plus rapide. Se hâtaient-ils?... Ce qui est certain, c'est que les montants de la barre

étaient à présent cloutés de haut en bas. Et avec quel art ils avaient réalisé cette opération ! Je fus bien obligé de changer d'avis: ces garçons connaissaient leur métier. Les têtes des clous étaient colorées; en plantant un clou près de l'autre, ils avaient dessiné toutes sortes d'arabesques et de jeux de couleurs.

L'automne approchait. Un jour, madame Ignătesco, aidée par Ion, apporta des provisions pour l'hiver. Au fond de la cour, madame Năstase faisait cuire du bouillon de tomates. Les lapins s'étaient multipliés et grouillaient à présent dans toute la cour. Un soir, Berta a été emmenée à la maternité. Les charpentiers poursuivaient leur travail avec la même minutie, la même lenteur, mais paraissaient pourtant décidés à l'achever. Enfin, un jour, ils posèrent la traverse: une grosse pièce de bois polie où, bien entendu, ils avaient planté des clous, en sorte qu'elle semblait peinte de rayures noires et rouges. Enroulés autour d'elle, les acrobates enfonçaient leurs derniers clous. Ils renforcèrent la barre aux extrémités avec des planchettes posées obliquement. Alors, pour la première fois, l'idée absurde me vint que notre barre à battre les tapis était devenue une potence. L'ensemble était toujours rectangulaire, mais beaucoup plus élevé, et tout compte fait, superbe. Oui, il était superbe. Du moins, à moi il me plaisait. Mais moi je n'en avais aucun besoin. Ce qui est curieux, c'est que ni madame Ignătesco, ni madame Năstase n'avaient protesté. Voilà une chose que je ne parvenais pas à comprendre. Où pourraient-elles battre leurs tapis, maintenant? Une chose était évidente, en tout cas: il fallait être acrobate ou avoir une échelle pour placer les tapis si haut. D'ailleurs, même si l'on y parvenait, comment les battre?

Quand la laitière vint, je lui demandai ce qu'elle pensait de cette transformation. N'était-ce pas une potence plutôt qu'une barre à tapis? La laitière fit entendre un rire indulgent. C'était une femme d'un certain âge. Elle versa du lait dans une bouteille et partit. Devais-je dire à madame Ignătesco que ces roublards s'étaient payé notre tête? En fait, elle ne savait pas qu'ils avaient commencé par démolir la barre. Puisque je m'étais tu alors, ce n'est pas moi qui allais vendre la mèche maintenant... Mais, quand même, c'était un peu fort ! Faire ça chez nous, dans notre cour... Madame Ignătesco, me disais-je avec un certain plaisir, allait faire un esclandre. Qu'est-ce qu'ils prendraient, les gars ! Elle était capable de soulever tout le quartier contre eux.

Les acrobates avaient justement fini d'orner la traverse, enjolivée de fleurs et de guirlandes en papier multicolore. L'un d'entre eux avait passé autour de son bras une sorte d'anneau fait d'une mince cordelette de soie tressée. Il la faisait tourner à son bras, fermant tantôt un œil, tantôt l'autre. Un lapin grignotait doucement son talon. Non, je ne dirai rien à madame Ignătesco. Absolument rien. Elle n'a qu'à se rendre compte toute seule. Après tout, c'est elle qui les a engagés. Maintenant, c'est trop tard. D'ailleurs, elle pourrait ne pas me croire, et c'est encore moi qui écoperais. C'est déjà arrivé. J'ouvris la fenêtre pour laisser pénétrer un peu d'air frais. Le soleil descendait à l'horizon. Les garçons enlevèrent leurs chandails et allèrent se laver à la fontaine. Ils étaient joyeux, plus joyeux que jamais, s'aspergeaient l'un l'autre, se bousculaient et riaient á gorge déployée. Leurs corps mouillés brillaient au soleil. Madame Ignătesco leur apporta elle-même des essuie-mains. Ils gambadaient autour d'elle, se pourchassaient, l'éclaboussant toute. Gagnée par leur gaieté, elle commença à pousser de petits cris, comme si on l'avait chatouillée, et leur donnait des tapes sur le dos, avec sa main grasse, tout en remuant vivement ses larges hanches. A leur tour, madame Năstase et son mari, le camarade Năstase, sortirent dans la cour. Ion se mettait les doigts dans le nez et riait, la bouche tordue, en découvrant toutes ses dents. Tout le monde riait et semblait au comble du bonheur. Brusquement, les garçons mirent fin à leurs gambades. Avec une surprenante rapidité, ils redevinrent sérieux, secouèrent la poussière et les copeaux dont ils étaient couverts, puis se rhabillèrent. Leur sérieux en imposa aux autres. Armée d'un bâton, madame Năstase renvoya les volailles au poulailler. Les lapins partirent tout seuls, attirés par les feuilles de chou répandues autour du clapier. Seul le coq resta là.

Par des gestes accompagnés de sourires, les garçons demandent quelque chose à madame Ignătesco. Mais oui, bien sûr, puisqu'ils ont terminé leur travail ! Ils remercient en s'inclinant gracieusement. Prestement, madame Ignătesco entre dans la maison suivie de Ion, puis tous deux reviennent, portant un grand tapis d'Orient. Les garçons lui jettent un regard plein de reconnaissance. Oh, mais non, ce n'est rien, ils ne l'ont pas dérangée du tout ! Les garçons se précipitent pour l'aider et, par quelques mouvements précis, vigoureux, étalent le tapis au pied de la potence. Ils se regardent, se sourient et commencent la représentation. D'abord, comme pour se mettre en train, ils exécutent quelques pirouettes pleines de grâce, quelques culbutes. Ensuite, par un saut supérieur, tout les troix s'accrochent en même temps à la traverse supérieure et, comme au trapèze, exécutent quelques figures dignes des plus grands acrobates. Ils tournoient comme des ailes, s'élancent et se rattrapent d'une seule main, se tiennent debout sur la barre horizontale, se laissent brusquement tomber, et quand tout le monde, au comble de l'émotion, retient son souffle, ils s'accrochent tels des singes par les pieds et restent ainsi suspendus la tête en bas, comme des chauves-souris. Au bout de quelques instants de stupeur, le camarade Năstase se met à frapper dans ses mains larges comme des battoirs. Bravo! Madame Ignătesco tamponne ses tempes et son front moite avec un mouchoir. Oh, la la ! Quelle émotion ! Les garçons redescendent vivement sans fatigue apparente. Ils tournent leurs regards vers moi. C'est alors que paraît le vieux Căpriță, plus voûté, plus rabougri que jamais. Il a été malade et a toujours une petite toux sèche. Les acrobates me regardent. Je me sens gêné, je ne sais plus que faire, je ne comprends pas bien ce

qu'ils me veulent. Les autres aussi me regardent. Madame Ignătesco fait même entendre un grognement méprisant. Heureusement que les garçons — avec quelle sympathie elle les regarde, eux ! — se mettent de nouveau en mouvement. Cette fois ils dansent. Le soleil descend toujours davantage, éclairant leurs visages de ses lueurs rousses. Leurs yeux brillent étrangement. Ils font d'abord quelques pas de danse avec une solennité rigide. Leurs figures sont graves, leurs regards concentrés. En ondulant lentement, ils font le tour de la potence. Silencieux et élastiques, ils s'enroulent autour des montants. C'est une danse de serpents. Tout le monde les regarde avec une émotion teintée d'inquiétude. Insensiblement, leurs mouvements s'accentuent, les pirouettes s'accélèrent, les figures perdent leur immobilité. Les yeux étincellent toujours plus. Leurs bras s'agitent presque furieusement, tout leur corps se crispe, et la danse devient frénétique: plus rapide, toujours plus rapide. Les visages, colorés par les derniers rayons du soleil, ont quelque chose de diabolique. Et l'on n'entend qu'un long sifflement de serpents.

Ils s'arrêtent brusquement. Juste en face de moi, tout près de la fenêtre d'où je les regarde, ils s'inclinent profondément. Les mains pendant le long des corps, las, mais satisfaits. Ils me considèrent fixement et m'adressent un sourire enfantin, sincère. Une joie indicible s'épanouit dans leurs yeux. Ils sont si grands qu'ils semblent avoir coulé du ciel. Et ils se tiennent ainsi, droits, devant moi, jusqu'au moment où je ne parviens plus à cacher le sourire approbateur qu'ils attendent.

Chez le photographe

C'est moi qui suis sorti le premier, ayant perdu patience. Et je me suis mis à sautiller sur le trottoir, en attendant l'auto. Puis, c'est mon père qui a quitté la maison. Il était très grave, les mains derrière le dos, dans son nouveau costume bleu-foncé à fines rayures. Il m'a dit de me tenir tranquille, de ne plus bondir comme un chevreau, mais il n'avait rien de sévère dans la voix et il ne me regardait même pas. Il ajusta son chapeau, vérifia le nœud de sa cravate et tourna une fois encore les regards vers la porte de l'immeuble. Après quoi il se mit à faire les cent pas, les mains toujours derrière le dos, la tête légèrement penchée, tandis que moi, ennuyé d'attendre, je regardais vers la station du tramway, en me disant que le photographe n'était pas bien loin: quelques mètres à peine après le magasin d'alimentation, dans une vieille maison qui avait échappé aux démolisseurs. C'était juste en face du magasin où l'on vendait ces belles caisses brillantes qu'on appelle des cercueils. Nous aurions pu aller à pied, mais non, la princesse aurait cru déchoir ! Elle aurait « sali sa traîne », comme elle disait, en se dressant sur la pointe des pieds. Alors papa a commandé un taxi. Gigi souriait et regardait tout le temp par la fenêtre. Il semblait plus grand que d'habitude, ce qui m'a énervé; voilà pourquoi je n'ai plus attendu l'ascenseur. Quand l'auto est arrivée, papa avait disparu: il était remonté pour dire aux autres de se presser. Le chauffeur m'a demandé s'il ne s'était pas trompé d'adresse. Il y a une noce, chez vous, qu'il m'a dit, et il souriait en hochant la tête. Je me suis précipité dans l'escalier, mais c'est juste à ce moment que l'ascenseur a déposé la princesse et Gigi, papa et tante Luiza au rez-de-chaussée. Tous parlaient et riaient en même temps. Ils n'ont pas fait attention à moi et ont refusé de m'emmener. J'ai dit: ça ne fait rien, je les ai laissés partir et ensuite je leur ai couru après. Je connaissais le chemin. J'ai été là avant eux. Au commencement j'ai eu même peur d'être arrivé trop tard. Peut-être qu'on les avait déjà photographiés et qu'ils étaient repartis. Mais non, c'était impossible. J'ai quand même demandé au photographe s'ils étaient venus. Il ne comprenait pas de qui je voulais parler et, avec ses ongles longs et noirs, se grattait la barbe — à vrai dire c'était plutôt une barbiche — et il me regardait comme un idiot. Alors je lui ai décrit ma sœur, je lui ai dit qu'elle était grasse et prétentieuse, qu'elle mangeait toute la journée des gâteaux et que, depuis qu'elle est à l'Université, elle me regarde d'un air dégoûté. Et puis j'ai expliqué au photographe qu'elle voulait se marier et que papa a commencé par ne pas être d'accord, qu'il lui a dit de ne pas faire la mariole et de terminer d'abord ses études. Ensuite, on verrait. Alors, parce qu'il a vu que je leur faisais la nique, il a donné un grand coup de poing sur la table et m'a dit « fous le camp, morveux ! » La princesse a pleuré plusieurs jours de suite et n'a plus mangé de gâteaux. Elle a seulement croqué des bonbons, des petits qu'on écrase entre les dents. Elle n'était pas à prendre avec des pincettes. Je lui ai parlé aussi de tante Luiza, qui est venue habiter chez nous après la mort de maman. Le photographe m'examinait en caressant sa barbiche avec des doigts qui semblaient tachés de brou de noix. Quand j'ai compris que j'étais au contraire en avance — qui sait où ils ont commencé par aller — j'ai voulu rester pour les attendre, mais ce vieux bouc de photographe ne me l'a pas permis. Il m'a caressé le sommet de la tête et m'a mis doucement à la porte. Alors j'ai couru sur l'autre trottoir, pour voir les cercueils et me rendre compte s'il y en avaient

de nouveaux. J'ai même failli être écrasé par une voiture, le chauffeur a freiné et s'est mis à m'injurier, et moi je lui ai montré une langue longue comme ça et il n'a plus rien dit, il a fait repartir son moteur. En devanture il y avait un nouveau cercueil, tout petit et bien gentil. Je pense que moi-même je n'aurais pas pu tenir dedans. Il faudra que j'en parle à Dan, demain à l'école, lui aussi il aime bien les cercueils et les couronnes de fleurs avec de grands rubans noirs et des lettres blanches. Mais il n'a pas été au cimetière comme moi et il est plus maigre. Quand on se bat, je lui fais des crocs-en-jambe et il s'étale chaque fois ! La princesse ne le croit pas, elle rit en renversant la tête et son double menton s'agite, comme chez les grenouilles. Quand Gigi est venu pour la première fois jouer au jacquet avec papa, elle riait aussi. Moi, je voulais que Gigi gagne, parce qu'il me laissait parfois jeter les dés à sa place et que j'obtenais à tous les coups des points doubles si bien que papa a fini par se fâcher et lui a dit de mettre les dés dans le gobelet et alors ma sœur a recommencé à rire. Après le départ de Gigi, elle lui a demandé de faire avec moi aussi une partie de jacquet (il n'en mourrait pas), mais il n'a pas voulu, et m'a dit d'aller jouer de mon côté et alors il a bien fallu que je prenne le jacquet et que je joue tout seul, ma main droite contre ma main gauche; et elle s'est remise à rire. La voilà maintenant sur l'autre trottoir. Elle descend du taxi et rit toujours. Gigi se tient raide et souriant, comme un réverbère. Papa aussi est descendu, et puis tante Luiza et encore une personne grasse qui semblait être une femme. Ensuite une autre auto s'est arrêtée, et encore une. Tous étaient gais et gesticulaient comme s'ils avaient voulu s'envoler. Absolument ridicules ! Je les ai laissés entrer et s'entasser dans l'atelier de Barbiche, j'ai traversé la rue en courant et j'ai regardé par la porte entrouverte. La princesse était en robe blanche, avec tout un tas de dentelles et une espèce de couronne. Elle avait les joues rouges et ne riait plus; souriante, elle semblait même assez gentille. Gigi, était si grand que le photographe le regardait de bas en haut en sautillant autour d'eux. Sa barbiche tremblait. Les mariés grandissaient à vue d'œil, on aurait dit que quelqu'un les tirait par les cheveux. Je me suis glissé à l'intérieur en prenant garde que papa ne me voie pas, je me suis tapi dans un coin et n'ai plus bougé. Le photographe a écarté un rideau rouge, il a allumé de grandes lampes bombées comme des phares d'automobile et poussé vers eux l'appareil qui était plus grand que moi, sur ses trois longs pieds. Ma soeur a rougi encore plus fort, mais son mari est devenu blanc comme un linge. Tante Luiza a pris son mouchoir pour essuyer ses larmes. Les autres faisaient un bruit terrible et riaient, la bouche fendue jusqu'aux oreilles. Alors Barbiche a dit « silence, on tourne ! » Je me suis dressé sur la pointe des pieds pour mieux voir, mais ce n'était pas nécessaire parce que les mariés avaient été soulevés de terre à plus d'un demi-mètre et continuaient à monter tirés pas des ficelles. Personne ne disait rien, sauf tante Luiza qui pleurait en étouffant des hoquets. Le photographe s'était à moitié fourré dans une boîte, derrière son appareil, et on ne voyait plus que ses mains. Personne ne soufflait mot. Les uns baissaient la tête comme des coupables ou comme des gens qui avaient honte. Tout le monde était figé. Les mariés montaient toujours plus haut; à présent, on voyait leurs souliers: ceux de Gigi comme des bateaux noirs à la proue pointue; ceux de la princesse petits, à demi couverts par le bas de la robe. Sacrée princesse ! Elle, si grasse, la voilà qui s'élève comme un ballon. Je jetai à papa un regard furtif: il avait les yeux humides. Tante Luiza avait éclaté en sanglots et une autre dame pleurait aussi, mais moins fort. La tête de Gigi était arrivé à deux doigts du plafond. Le photographe sortit du ventre de l'appareil et leva les bras en criant: « Qu'avez-vous fait, vous êtes montés trop haut, je ne peux pas photographier seulement le bas de votre personne. C'est trop fort ! » Ses cris tirèrent les autres de leur torpeur. Je me suis précipité et j'ai été le premier à essayer de les tirer par les jambes, mais je n'y suis pas arrivé. « Donnez un coup de main, criait le photographe, vous n'êtes pas en bois, tout de même ! » Il y a eu une cohue comme dans le tramway, les gens s'accrochaient aux jambes des mariés et tiraient, d'abord plus doucement, en les secouant (« descendez, ça suffit ! »), puis de toutes leurs forces, mais y avait rien à faire. Tante Luiza criait: « Quelle honte, qu'est-ce que le monde va penser de nous ? ! » Mon pauvre papa avait perdu la tête, il tournait sur place et voulait expliquer à chacun que lui, personnellement, avait été d'avis qu'elle aurait dû être raisonnable et terminer d'abord ses études, et qu'ensuite seulement... J'étais monté sur une chaise et je hurlais de toutes mes forces, comme à un match. « Vas-y princesse, vas-y ! » A présent, tous s'acharnaient. Ce n'était plus une plaisanterie, les têtes des mariés avaient traversé le plafond. Des morceaux de plâtre et de gravats tombaient sur ceux d'en bas. Après avoir vainement essayé de braquer son appareil de façon à pouvoir photographier au moins leurs pieds, le photographe ne savait plus que faire et tirait désespérément sur sa barbiche: depuis qu'il faisait ce métier, il n'avait encore jamais vu tant d'obstination et un tel manque de décence. Ma sœur gigotait pour se débarrasser de ceux qui s'accrochaient à ses jambes, comme une qui savait ce qu'elle faisait. Gigi n'avait plus qu'un soulier, l'autre était resté accroché à un grand dadais qui, finalement, abandonna lui aussi. Les mariés montaient toujours plus vite. Ils avaient défoncé le plafond, traversé le grenier, le toit. Nous sommes tous sortis dans la rue pour voir jusqu'où ils avaient l'intention de s'élever. « Quelle honte, quel manque de tenue ! Appelez les pompiers ! » cria quelqu'un. Moi, pris de fou rire, j'avais traversé la rue pour mieux voir et, appuyé contre la devanture aux cercueils, je suivais la scène, absolument ravi. Ils montaient toujours, en se tenant par la main, rien qu'eux deux, dans leurs beaux habits, et le ciel était tout bleu. Sacrée princesse ! Maintenant elle ne riait plus !

En français par Constantin Bărănescu

IULIAN NEACŞU

Simina

Chaque semaine il existe un jour où entrent les six autres. D'habitude c'est le dimanche, quelquefois le lundi, jamais le jeudi. Car les gens commencent ou finissent le lundi ou le dimanche, comme ça leur chante, et non comme ils l'auraient voulu.

— Simina, tu diras à ce garçon...

— Oui, grand-mère.

— Tu diras à ce garçon de venir.

— Oui, grand-mère.

— Et surtout qu'il ne...

— Non grand-mère...

— Qu'il n'oublie pas, Simina.

Grand-mère doit voir, dimanche, Nel, le bien-aimé de Simina. Lundi, elle a sorti ses robes de l'armoire et les a étalées sur le lit. Je n'aimais pas les robes de grand-mère, elles étaient toutes noires et luisantes. Elles avaient la même odeur que les chrysanthèmes, le soir. Simina pleurnichait dans tous les coins. Lena et moi, on se faisait des m'amours sous le lit, sur la table ou derrière la cheminée. Je la caressais et je lui murmurais à l'oreille:

— Léna, tu es la plus jolie de toutes! Tu veux que je te donne quelque chose de bon?

Elle disait oui. On mangeait de la confiture, on se faisait des m'amours. On s'embrassait et on se taisait. Je l'envoyais voir Simina. Léna se tenait bien sage, ronronnait, lui caressait les jambes, et une fois elle l'a même embrassée. A ce moment, je suis entré et j'ai crié:

— Léna !

Elle s'est retournée vers moi et m'a jeté un drôle de regard, de travers.

— Léna, ai-je crié à nouveau, en frappant du pied.

Elle a eu si peur, que Simina m'a fichu à la porte.

— Vous en faites pas, papa viendra, leur ai-je dit, et je suis parti me balader.

L'air était embaumé, la rue jonchée de feuilles jaunes et rouges. Le parc était désert. J'avais une drôle de sensation, comme au temps où je me laissais glisser sur le toboggan, la tête en avant. Les arbres étaient tout mouillés, les feuilles couvertes de gouttelettes d'eau grisâtre. Je secouais les branches, en levant la tête. Je me suis mis à jouer avec Pif. Il tenait la queue en l'air et je m'efforçais de la lui attacher aux pattes, avec mon lacet. Vers le soir, je suis rentré à la maison, en comptant les poteaux, de un à dix. Simina pleurait, Léna avait disparu, et grand-mère m'a envoyé acheter du pain.

— Simina, n'oublie pas de parler à ce garçon !

J'ai appelé Léna, mais je n'ai reçu aucune réponse. J'ai attendu que grand-mère se couche et je suis sorti du lit. Je la cherchais, il y avait le clair de lune et je voyais jusqu'aux taches sur le mur, autour des tableaux. Léna s'était pelotonnée contre Simina, et dormait. Mais au même instant Simina a poussé un soupir et s'est découverte. Elle a dressé la tête et m'a regardé sans rien dire. Elle était blanche comme un linge, tremblait comme une flamme et pleurait. Soudain, j'ai été pris de l'envie de faire comme elle et j'ai même pleuré un bon bout de temps, la tête enfouie sous la couverture.

Mardi, grand-mère a acheté du café. Léna a essayé de se raccommoder avec moi et Simina a pleuré de plus belle. Elle avait mal à la tête à force de pleurer.

— Neluş ! Neluş ! demande de l'argent à mémé et va jusqu'à la pharmacie.

— Acheter quoi?

— Je t'ai écrit ça ici.

Deux boîtes bleues et, dessus, un nom à n'en plus finir; j'étais fatigué avant d'en avoir lu la moitié. Puis Simina m'a prié de me poster à côté du téléphone.

— Allo ! Allo !

— Simina n'est pas ici, elle est partie. Je suis son frère, Neluş.

Je raccrochais, je me tournais vers elle et hochais la tête. Nel, je ne l'avais vu qu'une seule fois, le soir, à la porte. Il ne m'avait pas plu, car il s'était accroupi pour me parler. Il avait de grands yeux noirs, un chapeau sur la tête et un veston tout pareil à une table de jeu d'échecs. Il m'a prié d'aller me promener ailleurs. Simina me l'a demandé, elle aussi, en riant. Lorsque je suis revenu, Nel était parti et Simina pleurait.

— Pourquoi que tu pleures, Simi? Tu veux te marier avec Nel?

— Fiche le camp !

— Non !

Mercredi, quelqu'un est venu. Pour moi, n'importe qui c'est toujours Quelqu'un. « Qui est-ce, Neluş? » demande grand-mère. Je réponds à chaque fois: « Quelqu'un », en cherchant à éviter sa gifle. J'ai bien l'impression qu'elle peste contre moi.

— Bonjour madame, je suis le père de Nel. Vous le connaissez.

— Mais comment donc, entrez, je vous en prie. Excusez-nous, c'est un peu dérangé ici. Neluş, va jouer dehors.

— Non, merci, je ne reste pas.

— Un café?

— Non, merci.

L'homme, un type âgé, chauve et gros, caresse son double menton, sourit d'un air contraint. Il promène ses regards autour de lui, il fait presque sombre dans la pièce, la glace à droite du piano jette des reflets bleus.

— Je suis très pressé, il se pourrait qu'il pleuve.

— Rien qu'un instant ! Prenez place ! Il ne pleuvra pas.

Grand-mère s'assied dans le fauteuil, près de la cheminée, l'homme s'approche, debout devant elle.

— Madame, je sais que vous attendez mon fils dimanche à dîner, mais il ne viendra pas. Je suis venu à sa place, pour que nous discutions de tout cela, raisonnablement. Pour commencer, mon fils n'épousera pas votre fille...

— Petite-fille...

— Votre petite-fille. Plus tard, peut-être.

— Peut-être?

— Oui, madame, peut-être. De nos jours, les jeunes sont pressés.

— Ça a toujours été comme ça. Mon homme, lui, m'a épousée à 16 ans et il est mort à 70, à cause du tabac. Tout ça n'a aucune importance.

— Importance ou pas, on en a décidé ainsi, ma femme et moi. Au revoir, madame.

Grand-mère le reconduit jusqu'à la porte.

— Et Simina? lui demande-t-elle.

— Simina? fait l'homme d'un air surpris, distrait, Ah, oui, la jeune fille? Qu'elle attende, si elle peut, sinon...

La porte se referme en claquant. Grand-mère presse ses mains contre sa poitrine et se met à tousser.

— Neluş ! crie-t-elle, Neluş !

Le Quelqu'un parti, grand-mère m'a appelé. J'étais justement en train d'obliger Léna à me demander pardon, en la coinçant contre la porte. Grand-mère était pâle, elle m'a demandé un verre d'eau. Jamais grand-mère n'avait été pâle, pas même quand elle me voyait en équilibre sur une jambe, au bord du toit. Grand-mère est vieille, elle risque de mourir, me suis-je dit, le soir.

Jeudi, je lui ai dit que j'avais mangé six pots de confitures, deux de cerises, trois d'abricots et un au caramel. Grand-mère s'est contentée de faire de gros yeux, en fronçant les lèvres. Alors, j'ai grimpé sur le toit, je l'ai appelée et j'ai levé la jambe droite. Elle est venue, et rien de plus ! J'ai grimpé sur la cheminée, je me suis fourré dedans, la tête en bas, les pieds en l'air. Grand-mère m'a tourné le dos, parole d'honneur ! Tout barbouillé de suie, je suis allé à la cuisine et j'ai cassé une assiette et un verre. Grand-mère restait allongée dans son fauteuil et n'a même pas sursauté quand je lui ai montré les morceaux.

— Neluş ! a crié Simina.

Je suis resté planté toute l'après-midi à côté du téléphone. Lorsque Nel a téléphoné, je lui ai tendu le récepteur.

— C'est Nel ! (Elle a porté un doigt à ses lèvres, a pris le récepteur, l'a recouvert de sa paume et m'a murmuré: « Parle, toi ! » « Quoi? » « Ce que tu voudras. N'importe quoi. ») Allo? Nel, je m'appelle comme toi, avec quelque chose en plus.

— Allo? Neluş? Où est Simina?

(Je me suis retourné: « Où que tu es? » Elle a hoché les épaules).

— Elle est allée voir la baleine ! Elle est venue hier, elle a des raies sur le dos et des yeux gros comme une cuvette.

— Quand est-ce qu'elle vient?

— Elle est venue, que je te dis !

— Je te parle de Simina.

— Simina? J'en sais rien. Elle pleure.

J'ai raccroché, j'ai tiré la langue, et j'ai décampé. « Attends voir, que papa arrive ! » ai-je crié.

Vendredi, je suis tombé du noyer. Je jouais à faire l'avion, couché à plat ventre sur une branche, les bras étendus devant moi. A un virage, j'ai glissé et j'ai dégringolé. Grand-mère m'a pris dans ses bras, en poussant un grand cri. J'étais tout étourdi, j'avais un peu mal dans le dos, c'est tout. Je me sentais bien dans les bras de grand-mère. Elle m'a couché sur le lit, je ne pouvais plus ployer l'échine. Simina pleurait à côté de moi, en trempant les mouchoirs dans la bassine.

— Pourquoi que tu pleures, Simi?

— Tais-toi donc !
— Pourquoi que tu pleures tout le temps?
— Ça me prend comme ça !
— Moi je pleure quand je veux. Où qu'elle est, Léna?

Je ne pouvais pas bouger, j'avais mal dans le dos, j'avais la fièvre. Le docteur à lunettes m'a fait une piqûre et m'a emmené avec lui. A l'hôpital, il m'a enveloppée dans du plâtre, comme une statue. J'avais mal.

Samedi, je crois que j'ai dormi. Je ne sais plus au juste. Je me suis réveillé dimanche. Dimanche après-midi, quand grand-mère et papa sont venus.

— Qu'est-ce qui t'est arrivé? m'a-t-il demandé en frottant sa barbe contre ma joue.
— Où est Simi? ai-je demandé à grand-mère.
— Je ne sais pas.
— Elle est malade, a dit papa.
— Comme moi, ou pire?
— Nooon.
— Elle a mal à la tête? Je sais, elle a mal à la tête à force de pleurer.

Alors grand-mère s'est penchée sur moi et a pris mon visage entre ses mains. Je sentais ses larmes couler sur ma figure, tout comme lorsque je secouais les branches mouillées dans le parc. Et j'ai vu papa le dos tourné et, malgré moi, j'ai pleuré longtemps, à chaudes larmes, en songeant à Simina. Depuis, je commence chaque semaine par le dimanche, son jour à elle.

L'hiver quand le soleil brille

Il rêvait de partir en Afrique, pour chasser le lion et l'éléphant, le tigre et le crocodile, le rhinocéros et le dromadaire, sur les traces d'Hemingway et de Tican * et pour quelque chose encore dont je n'avais aucune idée, parce que moi, je voulais me marier. Par-dessus le marché, je venais de trouver la réplique que j'aurais dû lancer au Borgne qui dans l'autobus 33 avait atterri, il y avait un an de ça, dans mon giron, me croyant « libre ». J'aurais voulu être de nouveau dans ce bus avec ce coco dans mes bras et lui lancer: « Enchanté de faire ta connaissance, mon petit, comment va ta maman? » Ah, ce que j'aurais rigolé de la gueule du gars ! Je vois ça d'ici ! Je fumais dans le couloir, me tenant sur une jambe, L'autre s'appuyait contre le calorifère. Et je me taisais, parce qu'il ne savait pas que j'allais me marier et que lui il faisait la chasse au lion. Tandis que moi, je savais que lui, il était en Afrique, et je ne voulais pas le gêner.

— Tiens, une biche ! cria une femme en pied-de-poule, à ma gauche, comme si elle venait de voir le diable sait quoi. Elle était restée la bouche grande ouverte, tout de travers, à croire qu'elle avait avalé un boeuf. Une biche ! Je t'en fiche ! C'était bel et bien une chèvre, avec une tête tracée à l'équerre, quelques pattes et un ballon coloré entre elles. Et c'est pour voir ça qu'ils ouvraient les mirettes à la fenêtre? Pour voir quoi au fond? Car le train filait et on ne voyait rien ou bien on voyait autre chose. Et la femme près de moi avait crié à tue-tête, que c'était une biche, comme pour se faire les poumons. Et puis il lui a semblé voir des petits lapins, des nounours, des marguerites, des prèles des champs et des louveteaux avec des cure-dents entre les dents. Dehors il neigeait, c'est-à-dire qu'il tombait du ciel des flocons grands et glacés, et il y avait de la fumée dans les champs, c'est-à-dire qu'on n'y voyait pas plus loin que le bout du nez. Je devais descendre et faire seul au petit bonheur quelques kilomètres jusqu'à l'école. Les loups? On s'en fiche ! Moi et le Petit Chaperon Rouge ! Je n'avais peur que de tousser, parce que, n'est-ce pas, un marié, ça ne doit pas tousser. Je crois que je me fichais aussi pas mal de la bourrasque, parce qu'il me plaît de rêver que je suis dans le Grand Nord lorsqu'il s'imagine, lui, aux Tropiques, de même que j'aime rigoler quand il chiale, histoire de le faire enrager. Enfin, pour ne pas m'ennuyer mortellement et parce que je voulais, tout de même, lui dire que j'allais me marier, j'amorce:

— Quelle pluie !
— Oui.
— J'irais bien en Afrique, moi aussi, m'acheter une paire de sandales ! dis-je.
— Oui.

Je dois reconnaître que le type avait la tête aussi dure que les coffres-forts de la Banque d'Angleterre et disait « oui » en pensée jusqu'à ce qu'il eût un lapsus. Alors il faisait « oui » de la tête. Je l'aimais énormément.

* Il s'agit de l'écrivain roumain Mihai Tican Rumano, auteur de livres de voyage en Afrique.

— Avez-vous lu que dans 2, 3, 1000 ans au maximum il y aura par ici quelque chose de tropical? Avec lions, crocodiles, amandiers et bananiers?

— Oui.

— Alors, attendons plutôt.

Je le regardais de travers. Que lui dire encore? que j'allais me marier? comme ça, tout de go? lui jeter ça en plein estomac pour lui flanquer le mal de mer? Que diable, moi, quand j'y vais, je n'y vais pas par quatre chemins, et ça risque d'aller de travers.

— Il y avait une fois un fou qui tirait au canon sur les canards et leur bouffait les boyaux et un autre, idem, qui se croyait statue et qui voulait se casser la caboche avec un ciseau parce qu'il avait un nez bossu.

Il avait commencé à faire « oui » de la tête et je me suis tu parce que je devais descendre. Le train avait déjà dépassé la halte — un écriteau bleu sur un mur en briques rouges — et les portières des wagons claquaient comme des fouets de dompteur.

— Où qu'on est? me demande un type gros et rond, un chapelet de craquelins sur l'épaule.

Je ne lui ai pas répondu, abasourdi que j'étais et puis je devais descendre. Dehors c'était vraiment la bourrasque, comme une fumée blanche et poisseuse qui enveloppait tout. Je descendais ici, en ce lieu que tous les gros pépères du monde ignorent, et je marchais, quelque part à la droite des acacias de la gare. En fait, d'ici jusqu'à l'école ça devenait encore plus difficile. Je tombais dans le fossé, mes mains, ma tête et tout le reste avec se noyaient dans la neige et mouraient. Ensuite, ça passait, je me promenais entre les bancs et j'apprenais aux enfants à parler, à écrire et à lire, je mettais mes mains derrière mon dos quand je voulais paraître plus grand ou que j'étais pion. Et je pestais en moi-même contre les crétins qui m'avaient raconté des bobards, en voulant me faire croire que la chose la plus importante dans la vie, c'est d'ouvrir la bouche avant de parler.

C'est pourquoi je ne me cassais pas la tête à faire la causette avec le chasseur de lions qui se voyait toujours à Băneasa, au jardin zoologique, cependant que passaient près de lui des lions, des tigres, des éléphants, qui le saluaient d'un air narquois. Moi, au moins, je savais pourquoi je descendais à la halte X, pourquoi je marchais, pourquoi je mangeais, pourquoi je me mariais. Ça et le fait que j'allais immanquablement me marier dans quelques jours faisaient deux, de sorte que je lui ai crié sans m'arrêter:

— Je me marie, tu m'entends?

Il est resté figé, il a même oublié de faire « oui » de la tête — il avait un lapsus — et je me souviens qu'il m'a dit, après avoir ouvert la fenêtre, quand j'étais en bas, devant lui:

— Quoi?

J'ai levé les mains. Il gelait, elles me brûlaient, mais lui, il a compris. Et pour la première fois depuis que nous sommes nés ensemble, je l'ai vu sourire. Il est descendu, et n'a pas continué son voyage en Afrique. Il a marché avec moi, lui devant — pour faire fondre le gel avec l'Afrique — et moi derrière, pour l'avoir auprès de moi.

En français par A. G. Boeşteanu

GHEORGHE ŞINCAI (1754 – 1816)

PAGES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Comme on le sait, la société européenne du XVIIIe siècle a été témoin du développement d'un courant culturel et idéologique novateur, celui « des lumières ». Reflétant les changements de l'époque, la nouvelle idéologie exprimait les aspirations des forces sociales qui avaient rejeté le vieil ordre féodal ainsi que l'idéologie sur laquelle il s'appuyait, substituant au dogmatisme de la scolastique l'autorité de la connaissance, l'empire de la raison.

La philosophie des lumières, hostile à un ordre anachronique, s'est également manifestée dans les Principautés Roumaines, comme l'expression de la lutte sociale et nationale des forces sociales nouvelles. Réalisations culturelles, nombreuses et variées, dans l'esprit des lumières, écoles de tous degrés, manuels, grammaires et dictionnaires à l'usage de la jeunesse et de toute personne avide d'instruction, œuvres originales (surtout philologiques et historiques), traductions, adaptations d'œuvres dues aux penseurs les plus hardis de l'époque, ou emprunts à leurs idées, tout cela a pleinement contribué à saper le vieux monde.

Formulées, dès la première motitié du XVIIIe siècle par l'évêque Inochentie Mico, qui a déployé en ce sens une activité courageuse et inlassable, les idées novatrices seront développées par des érudits de la fin du XVIIIe siècle et du début du siècle suivant, les coryphées de l'Ecole Transylvaine*: Samuil Mico, Gheorghe Şincai, Petru Maior, Ioan Budai-Deleanu et leur continuateur Gheorghe Lazăr. Toutes ces personnalités et d'autres encore ont milité par leurs écrits aussi bien dans le domaine culturel que sur le front social et politique. Leur activité est dominée par l'idée d'émancipation nationale et sociale du peuple roumain, à une époque où l'éveil de la conscience nationale avait pénétré jusqu'au plus profond des masses populaires.

Reprenant et développant certaines idées des chroniqueurs moldaves et valaques, particulièrement celles de Dimitrie Cantemir, les représentants de l'Ecole Transylvaine concentrent leurs préoccupations sur des problèmes essentiels, au nombre desquels figurent l'origine et la continuité ininterrompue de la présence du peuple roumain sur son territoire national. L'ardeur et la persévérance avec lesquelles ils défendaient une cause juste les a fait parfois tomber dans certaines exagérations, comme, par exemple, leur affirmation de l'origine purement romaine du peuple roumain et purement latine de la langue roumaine. Mais d'autres idées, vigoureusement soutenues, sont parfaitement valables: la continuité de la population daco-romaine en Dacie, l'unité ethnique du peuple roumain et son droit à l'indépendance nationale. On comprend ainsi parfaitement les efforts déployés par les historiens et les philologues de l'Ecole Transylvaine en vue de présenter toute l'histoire du peuple roumain en une synthèse unitaire, ceci constituant la prémisse de la lutte pour l'unité politique des Roumains.

Gheorghe Şincai — plus jeune que Samuil Mico et plus âgé que Ioan Budai-Deleanu — occupe aussi une place intermédiaire quant à ses idées sociales et politiques: il est plus radical que le premier et plus modéré que le second. Né en 1754, dans un village des environs de Tîrgu-Mureş, il a fréquenté de modestes écoles villageoises, puis des écoles supérieures, à Tîrgu-Mureş, Cluj et Bistriţa. Il étudie ensuite dans les écoles de Blaj qui avaient été créées l'année même de sa naissance, et, finalement, à Rome. Là, il puise dans des traités, des archives, des cours universitaires, les arguments nécessaires pour prouver l'origine latine des Roumains, cependant que la Colonne Trajane du Forum, qui porte le nom du grand empereur, l'affermit dans sa foi et dans son enthousiasme. Après cinq années d'études, le jeune docteur en théologie et philosophie, du Collège De Propaganda Fide, quittait Rome muni d'un précieux bagage, couronnement des recherches faites dans les bibliothèques romaines et dans les archives du Vatican en vue d'accumuler de riches documents pour le monumental projet que son esprit enflammé envisageait dès lors: l'Histoire des Roumains. Il a poursuivi le même but pendant une année de séjour à Vienne, fouillant les vastes bibliothèques et les archives, entrant en relations avec des savants qui pouvaient lui fournir des données en ce sens. De la même période date la grammaire de la langue roumaine (Elementa linguae daco-romanae sive valachicae),

*) Nom sous lequel est connu, dans l'histoire de la littérature roumaine, ce courant d'idées

fruit de l'amitié qu'il a nouée à Vienne, avec Samuil Mico, ouvrage publié par les deux érudits en 1780, puis, en 1805, dans une version revue et complétée par Şincai.

De retour à Blaj, Gheorghe Şincai y déploie une activité inlassable. En sa qualité de directeur de l'enseignement roumain de la principauté de Transylvanie, il crée plus de 350 écoles en langue roumaine. Il élabore. en outre, des manuels, des abécédaires, des grammaires, des livres d'arithmétiques, des traités d'un caractère économique et pratique (Conseils pour l'économie rustique), des ouvrages pour combattre l'obscurantisme (l'Histoire de la Nature, Vocabulaire se rapportant à l'Histoire de la Nature). Particulièrement important est son Enseignement des lois naturelles pour l'anéantissement des superstitions populaires, une adaptation de la physique de Helmuth, où l'érudit roumain combat les superstitions et parvient à expliquer les phénomènes de la nature dans un sens matérialiste-mécaniciste.

Une activité vaste et multiforme — qui va de la publication des manuels scolaires élémentaires à la recherche scientifique documentée, des conseils agrotechniques à l'usage des paysans jusqu'aux études linguistiques et aux essais poétiques, de la création et l'inspection des écoles rurales jusqu'à des recherches minutieuses dans les archives, — vient compléter la personnalité de ce remarquable érudit.

Cependant, c'est par son œuvre historique que la personnalité culturelle et scientifique de Gheorghe Şincai s'est affirmée le plus nettement et de la façon la plus durable. Depuis l'époque de ses études à Rome et jusqu'à la fin de ses jours, Şincai ne cessera de travailler à l'histoire de sa nation, ainsi qu'il nomme lui-même son œuvre. Quarante années durant, il accumulera des matériaux puisés dans les histoires de l'Antiquité, dans les chroniques médiévales, roumaines ou étrangères, imprimées ou en manuscrit, dans les ouvrages de ses contemporains, ou encore dans les archives publiques et privées de Transylvanie, de Rome, de Vienne, et de Buda. S'appuyant sur ces vastes matériaux il a conçu une œuvre historique, considérée comme la plus importante de Roumanie jusqu'à son époque, par son abondante documentation et la manière dont elle est présentée (elle renferme dans une succession chronologique toute l'histoire des Roumains et des peuples voisins) par l'esprit critique dont l'auteur fait preuve à l'égard des sources. Les trois volumes de la Chronique des Roumains et de plusieurs autres nations* confèrent à l'auteur une place d'honneur dans l'historiographie roumaine, et ont constitué un solide point de départ pour ses continuateurs. Sa collection de documents et d'informations à partir de sources narratives, conservée en manuscrit à la Bibliothèque de la Filiale de Cluj de l'Académie roumaine sous le titre: Rerum spectantium ad universam gentem daco-romanam seu Valachicam summaria collectio ex diversis authoribus, témoigne une fois de plus de son travail de bénédictin et constitue en même temps une source d'information pour les historiens d'aujourd'hui.

La conscience du devoir à remplir envers le peuple roumain, le désir de soutenir la lutte de celui-ci pour ses droits politiques et culturels, pour son émancipation sociale et nationale ont constitué le plus ferme appui moral de Şincai. C'est là, d'ailleurs, ce qui lui a permis de supporter toutes sortes de privations, de procès, de persécutions physiques et morales, la prison, etc., toutes choses que lui a values la méchanceté d'hommes qui craignaient de voir proclamer courageusement la vérité et dont l'un des plus acharnés était l'évêque Ion Bob de Blaj. Şincai était également gênant pour tous ceux qu'inquiétait sa lutte en faveur de l'émancipation du peuple roumain, à savoir la noblesse hongroise et la bourgeoisie saxonne de Transylvanie. Sa riposte aux critiques adressées par l'historien allemand Karl Eder à l'ouvrage Supplex libellum Valachorum, les arguments concentrés dans son Dialogue — que la censure du temps a empêché de paraître — tout cela faisait de Şincai un « rebelle ». Et cela d'autant plus qu'il travaillait à une œuvre monumentale, qu'il voulait publier en latin (pour les lecteurs étrangers) sous le titre de Chronicon Daco-Romanorum sive Valachorum et plurium aliarum nationum, et en roumain, pour ses compatriotes. De la version latine on n'a conservé que des fragments.

Dans les premières années du XIXe siècle, cette Chronique touchait à sa fin; il ne restait à l'auteur qu'à trouver la possibilité de la publier. La parution, en 1804, de l'ouvrage Geschichte der Moldau und der Walachei, par I. C. Engel, qui émettait des théories tendancieuses et erronées concernant l'origine, la continuité et la formation du peuple roumain, décida Şincai à réexaminer minutieusement son travail.

La Chronique de Şincai relate les événements depuis l'année 86 de notre ère (époque des premières guerres daco-romaines, considérées par l'auteur comme le début de l'histoire du peuple roumain) jusqu'en 1739. En ce qui concerne sa manière de concevoir les problèmes fondamentaux, elle est apparentée à celle des autres représentants de l'Ecole Transylvaine, mais renferme, en plus, quelques exagérations, par exemple la thèse de l'origine purement romaine de tous les Roumains, par suite de l'extirpation de tous les Daces — ceux des cités aussi bien que ceux des campagnes — à la place desquels auraient été amenés des colons romains de tout l'empire et notamment de Rome et d'Italie. En précisant que la Dacie avait été colonisée par une population italique appartenant aux catégories supérieures, Şincai estimait apporter un solide argument à la lutte pour des droits politiques, menée par les Roumains, considérés ainsi comme étant d'origine « noble ». Soutenant fermement la continuité du peuple roumain en Dacie, Şincai ne peut admettre que la population ait quitté en masse ses foyers nombre d'années après la colonisation. Tout au contraire, elle a exercé sans interruption sa souveraineté sur ce territoire et c'est à tort que les historiens du temps l'ont incluse au nombre des peuples « barbares » établis provisoirement au nord du Danube. Ce sont les colons romains, restés sur le territoire de la Dacie, qui ont donné naissance au peuple roumain. L'argument nouveau apporté par Şincai à l'appui de sa thèse de la continuité est constitué par l'adoption du christianisme dans sa forme romaine, ce qui infirme les opinions selon lesquelles les Roumains auraient été convertis au christianisme par les Goths et les Slaves. Şincai a démontré, au contraire, que ce sont les Roumains qui ont christianisé les Goths et les Slaves.

Dans la Chronique de Şincai les problèmes sociaux occupent une place importante. La vie rude, l'exploitation et l'oppression de la paysannerie serve sont présentées avec une grande compréhension à l'égard des exploités, et en même temps avec une révolte retenue. La spoliation des paysans, dépouillés de leurs lopins de terre et d'autres biens, la dîme excessive et les corvées incessantes ont déterminé les émeutes paysannes qui ont culminé par la grande révolte de Bobîlna, en 1437, et par celle de 1514, sous la conduite de Gheorghe Doja, que l'auteur présente d'une manière objective, en manifestant une grande sympathie pour les révoltés et en insistant sur les graves représailles que subit la paysannerie, après que les révoltes eurent été étouffées dans le sang. La description de la situation des serfs de Transylvanie peut être considérée comme une véritable page d'anthologie sociale. Les paysans étaient vendus comme des bêtes et arrachés à leurs foyers. Les paysans étaient même arrivés dans une telle situation, de mon temps — écrit Şincai — qu'ils étaient vendus comme du bétail, arrachés à la terre qu'ils habitaient. La corvée était obligatoire pendant tous les jours de la semaine et même le dimanche: (. . .) En plus des prestations que leurs propres seigneurs exigeaient d'eux du lundi au samedi — et même toute la semaine pendant l'été—le reste de l'année — le dimanche, puisqu'on ne travaillait pas ce jour-là, les seigneurs envoyaient leurs serfs porter des lettres à d'autres seigneurs. Les enfants de serfs étaient eux aussi utilisés à toutes sortes de travaux au manoir du seigneur féodal. Les prêtres se voyaient obligés de payer la dîme et d'élever les chiens des nobles: Les prêtres roumains devaient payer une dîme annuelle aux seigneurs et nourrir leurs chiens; les enfants étaient empêchés de s'instruire: travaillant au manoir, ils étaient forcés de renoncer à leur foi et à leur croyance; et ce n'étaient pas les seuls abus que les seigneurs se permettaient à l'égard des pauvres roumains. C'est pourquoi, l'abolition de la servitude personnelle, promulguée par Joseph II en 1785, était considérée par Şincai comme un moment important dans la vie de la paysannerie serve.

La Chronique de Şincai englobe, en une large perspective, l'histoire politique des Roumains des trois provinces roumaines. Leur lutte pour l'indépendance y est amplement et chaleureusement dépeinte. Şincai dévoile en même temps le manque de patriotisme des grands boyards qui, par leurs disputes, leurs intrigues pour des intérêts

---

* Mémoire adressé à l'empereur Léopold II au nom de « toute la nation roumaine de Transylvanie », pour revendiquer des droits égaux avec les autres nations de l'Empire Autrichien.

GHEORGHE ŞINCAI

mesquins, affaiblirent les Pays Roumains. Le salut ne pouvait venir que de l'Union de ceux-ci, « sous un chef unique». En Transylvanie, l'idée de l'union des Pays Roumains était notamment utilisée dans la lutte pour l'obtention des droits politiques. A côté des arguments se rapportant à leur origine et à leur continuité, l'idée de l'union était invoquée pour contribuer à l'éveil de la conscience nationale des Roumains.

En considérant l'œuvre historique de Gheorghe Şincai dans son ensemble, une conclusion s'impose: cette œuvre qui a impressionné ses contemporains suscite aujourd'hui encore une grande admiration du fait de sa riche documentation, de sa large perspective et de son esprit critique et combatif. Comme toute œuvre d'une pareille ampleur, fruit d'une époque de profondes transformations dans tous les domaines, la Chronique de Şincai est un ouvrage inégal. A côté de faits d'une importance indiscutable, on en découvre d'autres ayant une signification plus réduite. Outre une sagacité critique remarquable, on y rencontre aussi des jugements subjectifs. Sa grandeur trouve son explication dans la présence des deux grandes qualités de l'auteur: l'érudition de l'historien et le patriotisme du combattant. Considérée dans sa totalité, la Chronique de Şincai, selon le jugement même de N. Iorga, est « une des œuvres les plus riches, les plus élaborées et les plus probes qu'on puisse imaginer», une œuvre d'une information « parfois stupéfiante». Pour ces qualités, l'auteur de la Chronique était considéré par Edgar Quinet comme un « Muratori des Roumains, qui par son œuvre s'inscrit au rang des créateurs de la grande école historique du XIXe siécle ».

Dans les conditions historiques qui furent celles de la Transylvanie à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, l'Ecole Transylvaine, grâce aux efforts, à la persévérance et aux réalisations de ses représentants — et Şincai occupe parmi eux une place éminente — se situe aux premiers rangs du vaste mouvement culturel et politique de l'époqué des lumières.

ŞTEFAN PASCO

membre correspondant de l'Académie

HRONICA ROMÂNILOR ŞI A MAI MULTOR NEAMURI

(Fragmente)

Anul 824... Nu fără pricină am fost scris aşa dară întraltă muncă a mea (în dialogul pe carele voiam a-l tipări cu gramatica cea românească ci nu m-au îngăduit censura Curţei cei împărăteşti de la Vienna, pentru niscai dujmani ai românilor), cum că supt numele abotriţilor, aci vin colonii lui Traian, cei în Dachia cea Veche remaşi, precum s-au arătat, la anul 274, pentru că de au avut odriianii cei la anul 813 robiţi de Crumn, craiul bulgarilor, povăţuitorii săi în Dachia, cu mult mai tare au trebuit colonii lui Traian, carii nu era robi, ci numai cuprinşi de bulgari să aibă povăţuirea sa, carii au trimis soli la împăratul apusului, Ludovic I. De te îndoeşti despre cîte le ziseiu acuma, ceteşte pre Leon Grammaticul, ale căruia cuvinte le voiu aduce la anul 837 şi cuvintele notariului craiului Bela, la anul 904. Greşeşte aşa dară prea vestitul Enghel (vechi pretenul mieu), cînd vrea se arete că pre români bulgarii i-au trecut în Dachia cea Veche, pentru că românii cei în Dachia Veche lăsaţi de Avrelian, numai cît s-au sporit cu reducerea lor prin Bulgaria a celor de dînsul trecuţi în Dachia cea Noao.

76

. . . . . .

Anul 1215. Cum că colonii cei în anul 105 şi 106, duşi în Dachia Veache de împăratul Traian, s-au despărţit prin împăratul Avrelian şi unii s-au trecut în Dachia Noao, iară partea cea mai mare s-au lăsat pe loc, am arătat la anul 274; cum le-au îmblat, şi ce li s-au întîmplat colonilor acestora, după despărţirea lor, încă am arătat la anii ce au urmat. După venirea bulgarilor carea s-au întîmplat la anul 679, toţi colonii aceştea s-au cuprins de dînşii, dară nu ca robi, ci ca nişte soţi, cum ai putut vedea la anii trecuţi. Venind ungurii, au cuprins o parte a Moldovei, ci în anul 889 s-au alungat de-acolo prin paţinachi şi au venit în Ungaria de Sus, de unde pogorîndu-se au cuprins, în anul 904, tot Ardealul şi Bănatul, împreună cu românii, carii erau acolo şi ţîn ţările acestea pînă astăzi. Pre românii din Bucovina, Moldova, Basarabia şi Valahia de acum, i-au cuprins în anul 889 şi după aceia paţinachii, apoi în 1053, şi 1065 comanii. Perind paţinachii în 1122, au remas în ţările acestea comanii stăpîni românilor. Ci comanii, strămoşii cozacilor, încă s-au alungat dintr-însele, în anul 1152, şi aşa au remas numai românii, pre carii

CHRONIQUE DES ROUMAINS ET DE PLUSIEURS AUTRES NATIONS

(Fragments)

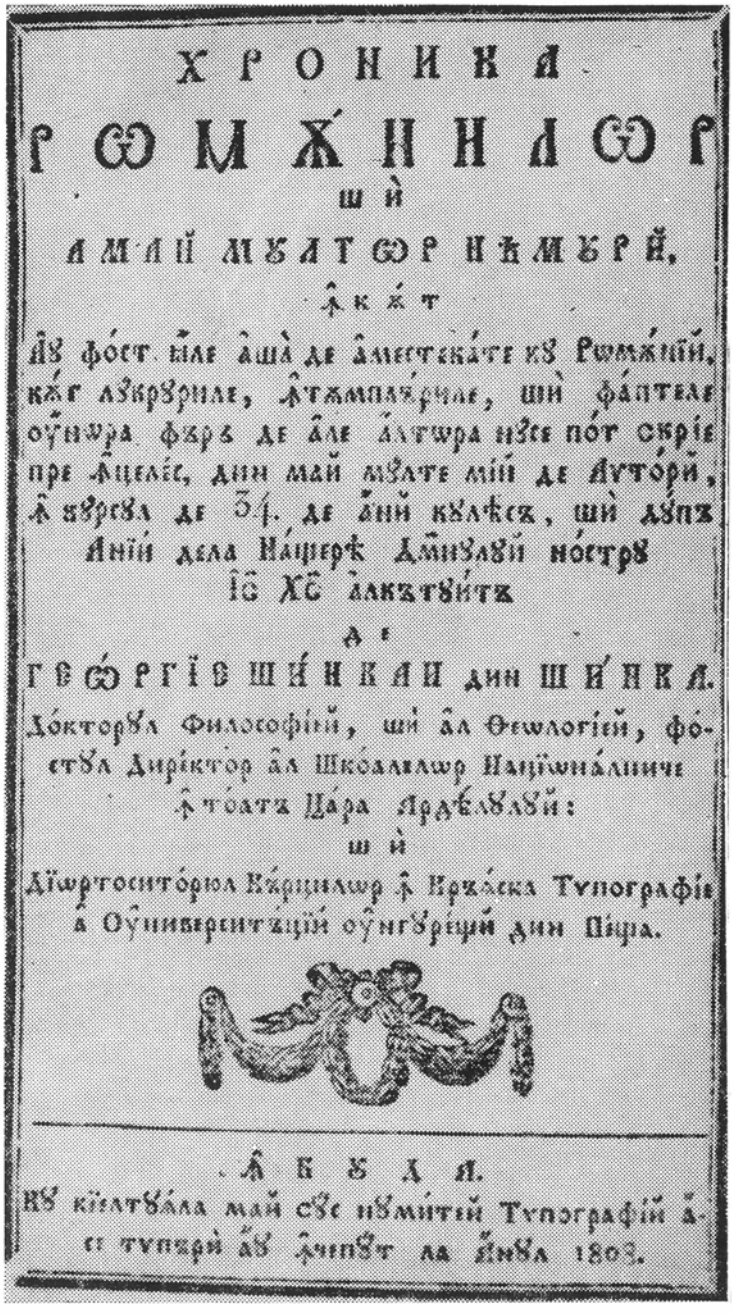
Année 824 (...) Ce n'est point sans raison que nous avons écrit dans un autre ouvrage le dialogue, [1] lequel nous voulions faire imprimer en même temps que la Grammaire roumaine [2] (mais qui, par suite des machinations de quelques ennemis des Roumains fut interdit par la censure de la cour impériale de Vienne), que, sous le nom *d'Abotrides*, [3] ce sont en fait les colons de Trajan, demeurés dans l'ancienne Dacie, qui vinrent en ces lieux, ainsi que nous l'avons dit en parlant de l'année 274 [4]; car si les Odrianes, [5] asservis en 813 par Kroum, roi des Bulgares, ont eu leurs dirigeants en Dacie, à plus forte raison les colons de Trajan, qui n'étaient pas réduits en esclavage, mais seulement soumis par les Bulgares, ont dû y avoir des chefs, lesquels ont envoyé des émissaires à l'empereur d'Occident, Louis Ier [6]. Ceux qui élèvent des doutes au sujet de ce que nous disons ci-dessus n'ont qu'à lire l'œuvre du clerc Léon, [7] dont les paroles seront rapportées lorsque nous traiterons de l'année 837, ainsi que les écrits du notaire du roi Bela [8], lorsqu'il s'agira de l'an 904. Le célèbre Engel [9] (mon vieil ami) se trompe donc, lorsqu'il entend démontrer que ce sont les Bulgares qui ont amené les Roumains dans l'ancienne Dacie, attendu que les Roumains de l'ancienne Dacie ont été laissés en ces lieux par Aurélien, qu'ils y ont fait souche et qu'à eux se sont simplement joints, venant de Bulgarie. ceux d'entre eux qui avaient passé dans la Dacie Nouvelle.

. . . . . .

Année 1215. Le fait que les colons de l'an 105, et 106, amenés dans l'Ancienne Dacie par l'empereur Trajan, ont été séparés en deux groupements par l'empereur Aurélien et que les uns ont passé dans la Dacie Nouvelle, alors que la plupart sont restés sur place, a été précisé à l'année 274; nous avons montré, parlant des années suivantes, où ces colons ont vécu et ce qui leur est arrivé depuis leur séparation du reste de la population.. Après l'arrivée des Bulgares, qui s'est produite durant l'année 679, ces colons ont été incorporés par les Bulgares, non en qualité d'esclaves mais comme des compagnons d'existence, ainsi qu'on l'a pu voir dans la présentation des années précédentes. Les Hongrois, arrivant en ces contrées, ont occupé une partie de la Moldavie, mais en ont été chassés en 889 par les Petchenègues et se sont alors établis sur le territoire de la Hongrie supérieure, d'où ils sont descendus en 904 pour occuper toute la Transylvanie [10] ainsi que le Banat, avec les Roumains qui s'y trouvaient et s'y trouvent aujourd'hui encore. Les Roumains de Bucovine, de Moldavie, de Bessarabie et de l'actuelle Valachie ont été occupés en l'année 889 et après aussi par les Petchenègues puis, en 1053 et 1065, par les Coumanes. Les Petchenègues ayant disparu en 1122, les Coumanes sont demeurés les seuls maîtres des Roumains. Mais ces Coumanes, ancêtres des Cosaques, ont été chassés eux aussi

după aceaia istoricii, mai ales cei greceşti, i-au numit comani în loc de romani şi schythe cum ɛ-au arătat la anul 1186.

en 1152; et c'est ainsi que sur ce territoire ne sont plus restés que des Roumains, auxquels, par la suite, les historiens, grecs principalement, ont donné le nom de Coumanes et non de Roumains, ou encore de Scythes, comme nous l'avons montré en évoquant l'année 1186.



ХРОНИКА
РОМЪНИЛОР
ШИ
АМАЙ МЪЛТОР НЪМЪРЕ,
ДЕ
ДЕ ФОСТ ЧИЛЕ ДАША ДЕ ДАМЕСТЕКАТЕ КЪ РОМЪНИЙ,
КЪМ АЪКРЪДИЛЕ, ДЪМПЛЪРИЛЕ, ШИ ФАПТЕЛЕ
ОУНЪРА ФЪРЪ ДЕ АЛЕ АЛТЪРА ИЗЕ ПОТ СКРІЕ
ПРЕ ДЕЛЕС, ДИН МАЙ МЪЛТЕ МІЙ ДЕ АУТОРИ,
Д ЪДРЪГЪ ДЕ ЪЛ. ДЕ АНИЙ КЪЛЕСЪ, ШИ ДЪПЪ
АНИЙ ДЕЛА НАЩЕРЕ ДОМНЪЛЪЙ НОСТРЪ
ІС ХС ДЕЛЕКЪТЪИТЪ
А
ГЕОРГІЕ ШИНКАИ ДИН ШИНКА.
Докторъ Философіей, ши ал Теологіей, фостъ Диріктор ал Школелор Націонале
Д тоате Цара Ардеелъй:
ШИ
Діортоситорюл Кърцилор Д Крънска Типографіе
А Оунивериитецій оунгъріей дин Песта.

ДЕ
ДЕ
ЪЪ Д Л.
КЪ КЕЛТЪЛА МАЙ СЪС НЪМИТЕЙ Типографіей А
СЕ ТИПЪРИ АЪ ДЕЧИПЪТ ЛА ЕНЪЛ 1809.

Couverture intérieure de la *Chronique des Roumains et de plusieurs autres nations*

ÎNVĂŢĂTURA FIREASCĂ, SPRE SURPAREA SUPERSTIŢII NORODULUI

Cap. XI. *Despre meteori sau lucrările din aer.*

Paragr. 126

Fiindcă planetele la învîrtirile sale pre lîngă soare acuşi într-un loc, acuşi într-altul, se văd pre ceriu, prin aceea capătă dînsele osebite aşezări şi între sine şi către soare. De se văd doaă, sau mai multe planete într-acelaşi loc al ceriului, întîlnirea aceasta se chiamă coniuncţia lor; iară de stau doao planete una împrotiva alteia, împrotivirea aceasta se zice opoziţia lor, ş.c. Din osebite stările acestea ale planetelor, superstiţiozii mai multe mirăsenii scornesc şi le întorc în schimbarea vremii, în rodirea pămîntului, în mutarea împărăţiilor şi în norocirea sau nenorocirea fieştecăruia om. Pentru pildă zic ei, că de se va întîlni luna cu Joia sau Vinerea, naşterea pruncului va fi norocită; iară de se va întîlni luna cu Saturnul, sau cu Marţa, că pruncul carele se va naşte atunci, va fi nefericit. Ci aceasta este o trunchire, care numai din capurile cele bătucite răsare. Cine va socoti depărtarea planetelor de la sine însuşe şi de la pămînt, şi cînd se întîlnesc, acela nu-şi va băga în cap de acestea. Prea mare nebunie este drept aceea, că în calendariuri de pe planete pun, cînd va fi frig, cald, năduşeală, timp uscat, sau umed; cînd să-şi sloboadă oamenii sînge, să trăiască cu leacuri, să taie lemnele, să samene, să sădească, să-şi taie părul, şi să înţarce pruncii.

Că toate prorociile, ce se fac din întîlnirea planetelor, sînt numai minciuni. În calendariul cel de pe o sută de ani nebuneşte se dă planetelor într-unii ani toată ocîrmuirea, prin care să aibă dînsele înflux în mintea, norocirea, şi nenorocirea celor atunci născuţi; căci ce nebunie nu este aceea, ca despre norocirea sau nenorocirea cuiva să judecăm din starea planetelor, cînd s-au născut el? De ar avea o stare ca aceia a planetelor ceva înflux în norocirea sau nenorocirea oamenilor, geamenii, şi toţi pruncii aceia carii să nasc supt aceiaşi stare a planetelor, ar trebui să aibă tot aceiaşi norocire, sau nenorocire.

Dară au nu ne învaţă esperienţia, că mintea lor, norocul şi nenorocul prea se deschilinesc de la olaltă? Cum pot avea aşa dară planetele înflux

ENSEIGNEMENT DES LOIS NATURELLES, POUR L'ANÉANTISSEMENT DES SUPERSTITIONS POPULAIRES

Chap. XI qui traite des météores et autres corps célestes.

Paragr. 126

Parce que les planètes, dans leurs révolutions autour du soleil, se trouvent tantôt en un lieu tantôt en l'autre du ciel, elles en viennent à occuper des positions différentes aussi bien les unes par rapport aux autres qu'à l'égard du soleil. Lorsque l'on voit deux ou plusieurs planètes en un même endroit du ciel, cette rencontre se nomme leur conjonction, alors que si deux planètes se trouvent à des extrémités différentes du ciel, cet éloignement s'appelle leur opposition etc. Du fait de ces situations différentes des planètes, les personnes superstitieuses se livrent à toutes sortes d'inventions et les appliquent au changements du temps, à la fertilité du sol, aux vicissitudes des empires, à l'heur ou au malheur de chaque homme. Ainsi disent-ils que s'il advient une rencontre entre la lune et Jupiter ou Vénus, la naissance d'un enfant se produira sous d'heureux auspices, cependant que si la lune rencontre Saturne ou Mars, le nouveau-né sera malheureux. Or, c'est là une aberration qui ne peut provenir que d'esprits détraqués. Quiconque veut bien considérer l'éloignement des planètes par rapport à la terre et à soi-même, ainsi que la cause naturelle de leur rencontre, n'aura certes pas de semblables idées. Car c'est une bien grande folie que d'affirmer, comme le font les auteurs de calendriers, en s'appuyant sur la marche des planètes, que tel jour il fera froid, chaud, ou torride, que le temps sera sec ou humide; ou encore qu'à telle époque les gens doivent se faire faire des saignées, prendre tel ou tel remède, couper leur bois, semer, planter, se couper les cheveux ou sevrer les nourrissons.

Toutes les prédictions qui s'étayent sur la rencontre des planètes ne sont que mensonges. Le calendrier établi pour cent ans à venir accorde stupidement aux planètes le privilège d'exercer une totale influence sur certaines années, durant lesquelles elles déterminent l'esprit, le bonheur ou le malheur des enfants nés en ce temps-là, car il est absurde d'admettre que félicités ou calamités pussent être déduites de la situation des planètes au moment où un enfant vient au monde. Si la position des planètes avait quelque influence sur la chance ou la malchance des humains, les jumeaux et, en général, tous les enfants qui naissent sous la même configuration du ciel devraient avoir, dans la vie, même chance ou même malchance.

Mais l'expérience ne nous apprend-elle pas que leur esprit, aussi bien que leur chance ou malchance, diffèrent d'une personne à l'autre? Dès lors, com

în mintea, norocirea și nenorocirea oamenilor? Și cît de nebunesc lucru nu este a zice, că planetele cîrmuiesc? Au poate un trup lumesc, carele nu știe de sine, povățui făpturi înțelegătoare? Au nu se dau proprietăți de acelea trupurilor, care dînsăle nici le au, nici le pot avea? Au nu este cu rușine a primi nebuniile acestea...?

ment les planètes pourraient-elles avoir une influence sur l'esprit, sur les bonnes et les mauvaises circonstances de la vie des hommes? Et n'est-ce point une folie de dire des planètes qu'elles régissent le sort des hommes? Comment un corps céleste, qui ignore tout de lui-même, pourrait-il diriger des êtres pensants? N'accorde-t-on pas ainsi à ces corps inertes des propriétés qu'ils n'ont pas et ne pourraient même pas avoir? Et n'est-il pas vraiment honteux d'admettre de telles folies?

En français par Constantin Borănesco

---

[1] Ce *Dialogue* est aujourd'hui perdu.

[2] Il s'agit de *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* (voir l'introduction).

[3] Les Abodrides ou Abotrides — tribu slave établie dans la région du Banat, au nord du Danube et à l'est de la Tisza. L'appellation d'Abodrides donnée aux «colons de Trajan», donc aux autochtones, résulte de l'habitude, courante à l'époque, de donner le nom de l'occupant à la population subjuguée.

[4] Année où la Dacie a été abandonnée par l'empereur romain Aurélien.

[5] Les Odrides ou Odrianes — tribu thrace établie au sud du Danube.

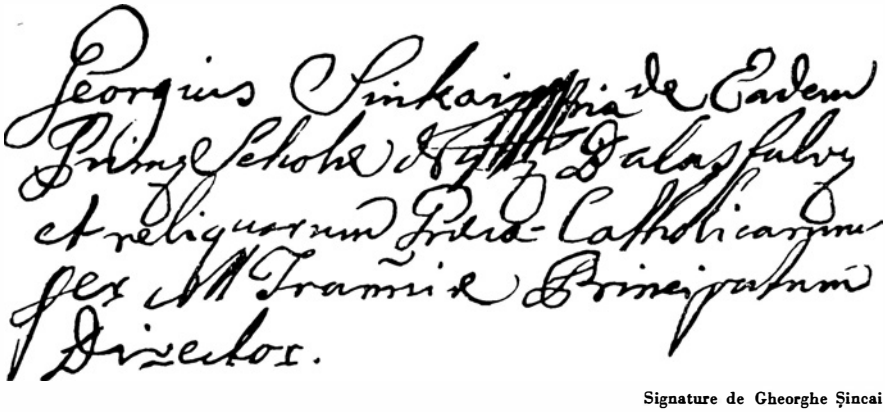
[6] Le texte se rapporte à la députation envoyée par les Abodrides à la cour de l'empereur franc pour demander son aide contre les Proto-Bulgares.

[7] Léo Grammaticus, dans *Chronographia* (N. de l'A.)

[8] Chronique rédigée en latin par le «notaire anonyme» du roi magyar Béla IV. Document essentiel du temps, la *Gesta Hungarorum* mentionne qu'au début du Xe siècle, époque de la pénétration hongroise dans les régions de la Tisza, du Danube et du plateau de Transylvanie, ces contrées étaient habitées par «les Slaves, les Bulgares et les Blachii» *ac pastores Romanorum.* (Blachii = Vlaques, c'est-à-dire Roumains.) La chronique mentionne également les Vlaques lorsqu'elle précise que ceux-ci possédaient trois des formations politiques (duchés, principautés) rencontrées par les Magyars au cours de leur invasion dans ces territoires.

[9] Voir l'Introduction.

[10] En réalité, les Hongrois n'ont effectivement occupé toute la Transylvanie qu'au XIIIe siècle.



Signature de Gheorghe Șincai

L'HISTORICITÉ DE LA VALEUR ESTHÉTIQUE

par ION PASCAD

L'examen de la longue évolution accomplie par le monde des valeurs démontre le rapport permanent du caractère concret, historique, déterminé de ces valeurs et de leurs significations humaines générales, et confirme historiquement leur structure logique. L'importance de chacun des deux termes de ce rapport diffère selon le moment de l'évolution sociale générale et en fonction du domaine auquel nous nous référons: nature, société, art. Une analyse plus poussée mettra en lumière les différences sensibles que l'on peut constater à cet égard entre les différents genres ou branches de l'art, voire dans leur évolution historique.

Il nous semble qu'une des tendances accusées par l'évolution de ce rapport est la transition qui s'opère parmi les idéaux et les valeurs appartenant aux types les plus divers (du fait qu'ils sont déterminés par des conditions extrêmement particulières et soumis à un rayon d'application réduit) et qui d'une localisation stricte et extrêmement concrète les mène à un renforcement de leur caractère humain général *(répondant à la création de collectivités et d'ensembles sociaux de plus en plus larges ainsi qu'à l'intensification de la circulation des valeurs dont la capacité de pénétration et les influences réciproques croissent à mesure que se multiplient les moyens qui les véhiculent, qui les diffusent). N'oublions pas, toutefois, de préciser que l'histoire de la littérature et celle de l'art nous offrent aussi des exemples du phénomène inverse. Ainsi les mythes antiques (Electre, Antigone, Oedipe, etc.) d'une extrême généralité, acquièrent souvent dans leurs adaptations modernes une substance vitale plus concrète et plus intimement liée à un certain stade de la société. Le caractère contemporain de l'*Oedipe *d'Enesco, greffé sur un mythe humain général, est, à cet égard, très significatif.*

Historiquement parlant, toutes les valeurs en général et, plus particulièrement, les valeurs esthétiques, échos des exigences objectives de l'évolution sociale, s'adaptent à certains besoins de plus en plus répandus et répondent spécifiquement au processus objectif du développement de la vie en société, qui est de dépasser la condition individuelle ou celle d'un groupe restreint. En dépit des obstacles dressés sur la voie de ce processus, l'accroissement du coefficient des caractères humains généraux dans le cadre des valeurs est une tendance inévitable, un reflet de facteurs complexes où il importe de distinguer la socialisation de la production, la constitution des nations, l'apparition et la multiplication des contacts internationaux. On enregistre dans ce processus un bond qualitatif grâce, entre autres, au socialisme qui, délivrant l'essence humaine de tout ce qui l'aliène, permet aux forces créatrices spécifiquement humaines de se déployer largement. Pour synthétiser les rapports unissant dans la sphère des valeurs le concret historique et les caractères humains généraux, on pourrait dire que le second terme s'établit en fait historiquement, que chaque valeur historiquement concrète est immortelle dans la mesure où elle inclut des significations humaines générales, et que leur accumulation représente une façon dynamique de construire l'avenir. Les représentants des valeurs riches en profondes significations humaines appartiennent généralement aux classes avancées, car, à un moment donné, leurs intérêts correspondent objectivement aux intérêts généraux de la société.

Dans le contexte de cette évolution du système des valeurs, les valeurs esthétiques *ont une situation spéciale. Le caractère plus prononcé de son indépendance relative par rapport aux conditions dont elle est issue et le degré de détachement qu'elle*

suppose font que la valeur esthétique est moins directement liée aux éléments historiques concrets que, par exemple, les valeurs politiques ou éthiques, et qu'elle aspire au caractère humain général et à l'universalité.

Ce trait de la valeur esthétique a été relevé de bonne heure par l'histoire de l'esthétique mais, vu sous l'angle idéaliste, il s'est vu conférer la plupart du temps une interprétation absolue. Lorsque Kant[1], *par exemple, soutient que « est beau ce qui plaît* universellement *(souligné par nous) sans concept », cette affirmation sert à la fois à définir le caractère spécifique du fait esthétique, qui aspire à l'approbation générale, et à justifier la théorie de la « finalité sans but », du « désintéressement » absolu qui serait le propre de la valeur esthétique. Cette idée a trouvé maints champions qui, partant de la volonté qu'a le fait esthétique de « se faire entendre par tout le monde », soutenaient son entière indépendance par rapport à l'espace et au temps, son détachement total de toute contingence.*

Un fait mérite d'être signalé: Hegel, qui voyait dans l'art l'incarnation de l'idée absolue, considérait cependant son devenir d'une manière dialectique et attirait judicieusement l'attention sur l'unité existant entre le concret historique et le caractère humain général, entre les éléments nationaux et les éléments universels. « Les créations du poète — *disait-il* — appartiennent avant tout à son peuple et à son époque qui ont le droit de prétendre comprendre l'œuvre d'art et de se familiariser avec elle. Les œuvres d'art authentiques et impérissables feront assurément la joie de toutes les époques et de toutes les nations, mais elles ne pourront être comprises par les peuples étrangers et par les siècles futurs qu'au moyen d'un vaste appareil d'explications, de connaissances et de notions géographiques, historiques, voire philosophiques »[2]. *Pour Hegel, on le voit, l'historicité de l'art ne contredit nullement son aspiration à l'universalité qui, toutefois, est liée au processus réceptif, aux modifications apportées par le temps aux idéaux et aux goûts, ainsi qu'à la faculté de comprendre les productions créées dans des conditions différentes. Aspirer à l'universel ne signifie donc pas s'arracher au concret historique sous prétexte que le temps et l'espace sont illusoires. La personnalité, le talent jouent toujours — notamment dans la création d'une oeuvre d'art — un rôle extrêmement important et l'œuvre « dépasse » parfois sa condition sociale et politique, donnant ainsi l'impression d'être historiquement indéterminée. Ce « dépassement » est, à vrai dire, toujours relatif; si l'on tâche d'expliquer la genèse de l'œuvre on retrouvera les coordonnées de son époque, car l'artiste n'est pas, ne peut être détaché de la société au milieu de laquelle il vit.*

La valeur esthétique est généralement imprégnée des conditions concrètes d'où elle est issue, c'est-à-dire celles du milieu social, du caractère national et, dans une certaine mesure, des facteurs naturels environnants. L'architecture nous en offre l'exemple le plus frappant, elle qui, par sa nature, s'intègre à toute la culture matérielle de la société et qui, par les précieux indices qu'elle nous fournit sur l'esprit de l'époque et du peuple auxquels elle appartient, est, à cet égard, singulièrement significative. Ainsi que le remarque Henry Steele Commager « le gratte-ciel symbolisa l'architecture américaine moderne plus encore qu'il ne la caractérisa... Mais personne ne pouvait nier que ce fût un produit naturel de la passion des affaires, du culte de la machine, de la considération accordée aux questions d'argent, de l'effort pour combiner l'utile et le beau qui caractérisaient l'Américain du XXe siècle »[3]. *En même temps, le grand nombre d'éléments humains généraux qu'elle comporte amènent la valeur esthétique à aspirer à l'universalité, phénomène dont l'expression varie selon l'époque et dont les résonances sociales diffèrent. C'est ainsi que, pratiquement, il est impossible de déterminer une valeur esthétique absolue autrement qu'en faisant la somme de la série infinie de ses déterminations relatives et soumises à l'histoire. Sans doute, les coordonnées concrètes de ce processus seront-elles extrêmement variées d'un genre artistique à l'autre. A cet égard, la littérature possède un caractère historique et concret relativement plus prononcé que d'autres domaines de l'art; cependant, là aussi, les choses diffèrent sensiblement selon qu'il s'agit de prose ou de poésie et, pour chacune d'elles, de telle ou telle tendance. Voici ce qu'écrivait le critique roumain Eugen Lovinesco à propos de la qualité des œuvres en prose à sujet social, se référant au contexte concret de la littérature de l'entre-deux-guerres:* « Nous attachons du prix aux œuvres fondées sur l'observation... Elles ne ressemblent à rien d'autre; elles appartiennent au patrimoine de la conscience nationale. Extraites des circonstances d'une vie limitée, elles renferment une parcelle de vérité que nous ne trouvons que là... Il s'ensuit que l'art gagne en importance universelle à mesure qu'il accuse son caractère national. La civilisation n'est que la somme des contributions individuelles »[4].

Dans les œuvres musicales, la dialectique du rapport absolu-relatif, général-particulier acquiert un caractère spécifique; si ces éléments ne coïncident pas, du moins sont-ils relativement plus rapprochés que dans d'autres domaines de l'art. Armand Machabey montre qu'un examen attentif des valeurs musicales suprêmes (les chefs-d'œuvre) prouve que celles-ci ne sont pas, à vrai dire, d'indéchiffrables énigmes esthétiques, et il insiste sur la dialectique de ce rapport, même si les caractères sociaux déterminants ne lui paraissent pas toujours très clairs: « il (le chef-d'œuvre) s'accompagne d'un cortège de circonstances concomitantes inaptes à déterminer une valeur intrinsèque absolue de ce chef-d'œuvre, mais qui

[1] Em. Kant, *Critique du Jugement*, Paris, Libr. Philosophique J. Vrin, 1942 p. 53
[2] G. W. F. Hegel, *Cours d'esthétique.*
[3] Henry Steele Commager, *l'Esprit américain*, P.U.F. Paris, 1965, p. 495
[4] E. Lovinesco, *Oeuvres locales, œuvres universelles, Critiques*, III, IIe éd. Bucarest, Ed. Alcalay, 1920, p. 166

font ressortir la constance ou les variations de sa valeur relative par rapport aux époques et aux milieux qui l'ont accepté »[5]. *Cette explication éclaire également un autre aspect de la question: bien qu'étant constituées une fois pour toutes par le processus de création, les valeurs sont sujettes à un certain nombre de modifications par suite de leur contact avec le public et avec l'époque. Le parti que le temps pourra en tirer du point de vue social est, par conséquent, d'une importance extrême, et l'insistance que nous mettons à souligner le caractère axiologique de la création ne doit pas, pour autant, l'isoler du processus de réceptivité qui achève l'acte créateur et en tire les dernières conséquences.*

Ces précisions nous amènent à trouver unilatérale telle tendance qui met l'accent exclusivement sur le processus de création en soi, en réduisant à l'extrême limite le rôle du récepteur. Pierre Schaeffer, qui se fait le champion de cette idée, aboutit à la conclusion que « enfin, l'œuvre musicale existe en soi, comme non entendue, et l'auditeur doit être considéré comme non-participant à la genèse de l'œuvre (ou tout au moins sa raison d'être). Il n'en est que le témoin, limité seulement par sa capacité d'adhésion ou de refus »[6]. *S'il est vrai que l'acte créateur seul confère à l'œuvre son existence, il faut souligner que celle-ci s'actualise et acquiert sa raison d'être sociale dans la mesure où elle remplit une fonction au sein de la société, où elle éveille un écho dans le public. En dernière analyse, ce sont les conditions attachées à l'existence sociale des créateurs de valeurs qui sont déterminantes. Ce facteur, cependant, intervient différemment en art, dans la nature ou dans la vie de société, et son action est tellement médiate, indirecte, qu'elle est malaisée à identifier. Ceci ne justifie pas le relativisme sceptique des penseurs indifférents au milieu concret qui voit naître une œuvre d'art, ainsi qu'à la conception du monde dont elle témoigne. Bernard Pingaud, par exemple, ne voit pas comment* « les grandes œuvres anciennes, qu'il s'agisse de l'Iliade, de Don Quichotte ou de la tragédie classique française, auraient pu survivre et comment elles pourraient encore nous apprendre quelque chose sur l'homme, si le propos de leurs auteurs s'était limité à servir une idéologie ou des valeurs déterminées, si nobles fussent elles »[7]. *Certes, si ces oeuvres ont survécu dans l'histoire de la littérature,* ce n'est point *pour avoir servi une idéologie déterminée; il n'en reste pas moins qu'elles furent (même inconsciemment), le miroir où se reflétaient les valeurs de leur temps. Le concret historique seul, qui donne aux œuvres leur chair et leur sang, délivre des passeports pour l'éternité, le processus de valorisation dût-il, au long des siècles, leur enlever certains de leurs éléments concrets. La Messe composée à l'époque de la Renaissance en est un exemple frappant. Sans rompre les liens qui l'attachaient à l'Eglise, la Messe brisa, dès le XVe siècle, le cadre étroit du culte et perdit entièrement son caractère initial de « programme ». L'infiltration, souvent massive, de mélodies populaires accompagnées de textes fortuits (et parfois frivoles) dans la substance musicale de la messe, les saccades qui rendaient méconnaissable et absurde le texte purement liturgique, ne tardèrent pas à se transformer en procédés habituels et à former une tradition. L'élément concret, précis, eut beau s'estomper en faveur d'autres significations, plus générales et plus largement humaines, le point de départ n'en demeura pas moins la réalité de l'époque.*

Le conte de fées folklorique ne fait pas la part belle aux caractères humains généraux et, encore qu'il revête plusieurs significations concrètes, parfois abusives, ayant trait à tel ou tel autre élément réel, son caractère conventionnel reste entier. Le critique roumain G. Călinesco écrivait fort justement: « Pour ce qui est de l'anecdote, l'Histoire de Harap Alb *se situe dans un espace géographique et sociologique conventionnel; ce ne sont qu'empereurs, courtisans, saints, monstres, il n'y a rien de particulier, rien n'y rappelle notre histoire, nos paysages... Il va sans dire qu'on y trouve une certaine couleur locale, visible surtout dans la recherche individuelle et dans certaines singularités ethnographiques auxquelles le langage apporte sa part d'originalité, négligeable dans les contes de fées folkloriques »*[8].

Une situation spécifique mérite un examen plus approfondi c'est celle de la musique, où l'image artistique dispose de moyens infiniment plus réduits pour exprimer ce qu'appréhende la vue (l'univers audible ayant des limites beaucoup plus étroites que l'univers visuel). La complexité du problème s'explique doublement: d'une part, l'univers-sonore se transforme au point de rendre méconnaissables les éléments premiers, bruts, que l'image musicale fond radicalement dans ses creusets; de l'autre, la musique est dépourvue de concepts, à l'encontre de la littérature, du théâtre et du cinéma. Il s'ensuit que la musique ne rejoint la réalité que par des voies détournées; dans les rares cas où la conjonction s'opère, l'intégration des concepts à l'image musicale accuse un caractère diffus, sans intention précise. De plus, la musique se trouvant au bord de l'extrême généralisation, il lui manque souvent un sens précis, une détermination concrète. De là son habileté à s'adapter aux situations les plus diverses, sinon contradictoires. Du fait de sa détermination sociale très indirecte et de la primauté exercée par l'expression sur la réflexion artistique, il nous faut reconnaître que c'est la musique qui présente le plus d'affinités avec les caractères humains généraux, qu'elle possède, en principe du moins, le pouvoir de s'adresser à l'humanité tout entière par-delà

[5] Armand Machabey, *Traité de la critique musicale*, Paris, 1946, p. 51
[6] Pierre Schaeffer, *Vers une musique expérimentale*, *La Revue* musicale, no 236, 1957, p. 12
[7] Bernard Pingaud, *La parabole du récit français* (*Esprit*, no 7, 1964, p. 53)
[8] G. Călinesco, *Creangă, écrivain universel*, XXe siècle, no 12, 1964, p. 7

le temps et l'espace. S'il s'agit, en effet, d'une œuvre abordant des problèmes humains authentiques, les intentions de l'artiste et la fonction historiquement concrète que cette œuvre remplit auprès de ses contemporains, risquent souvent de perdre leurs significations premières aux yeux des générations suivantes, qui en interpréteront le message dans un autre sens esthétique et idéologique.

Par caractères humains généraux, en tant qu'éléments des valeurs esthétiques, nous entendons par conséquent un ensemble de caractères revêtus d'une large signification et capables d'exprimer, à des moments différents, l'essence humaine dans son devenir. *Il ne s'agit pas, comme d'aucuns semblent le croire, d'une réalité immuable, donnée une fois pour toutes, échappant aux conditions historiques concrètes; il s'agit bien plutôt d'une réalité qui se construit au cours du processus du développement social. Mais quand nous affirmons l'existence de caractères humains généraux, éclairés sous un jour différent dans des conditions différentes, nous remarquons que, si les chefs-d'œuvre de l'art sont durables, c'est qu'ils expriment toujours auprès d'éléments passagers des vérités universelles sur le plan humain. Les sculptures de Brancusi occupent une place de choix dans l'histoire de l'art de tous les temps du fait qu'elles expriment les aspirations des hommes de partout et de toujours, ce qui ne les empêche pas d'être nos grandioses contemporaines. Les traits les plus généraux, les traits essentiels des idéaux et des valeurs ne sont assurément assujettis aux oscillations du temps que dans des limites fort réduites; leur grande stabilité est le résultat d'un long processus de décantage* historique. *Cependant, au sein même de cette stabilité l'accent porte tour à tour sur des traits différents, du fait que les caractères humains généraux sont véhiculés par des valeurs historiques concrètes et que les mêmes caractères humains généraux ne sont pas recherchés et appréciés de la même façon par toutes les époques. Les caractères humains généraux, universels, non seulement se construisent historiquement, mais sont aussi « recréés » chaque fois dans des œuvres individuelles et inimitables. A ce point de vue, nous estimons justifiée cette remarque de R. Francès:* « Pour les œuvres anciennes il est presque inévitable qu'il en soit ainsi: sur la forme et le sens imaginés par l'auteur, se greffe une valeur, de surcroît, qui ne dépendait pas de lui »[9]. *L'évolution historique fait un choix parmi ces valeurs, mais la surcharge dont parle Francès élargit évidemment le champ du caractère humain général. L'aspiration à l'universalité est, à tout moment, le propre de la valeur artistique, mais elle ne peut se réaliser que dans une série infinie de valeurs individuelles. L'esthéticien italien Benedetto Croce disait:* « L'artiste qui crée l'art, comme le spectateur qui le contemple, n'a besoin de rien d'autre que de l'universel individualisé: de l'activité artistique universelle, qui s'est résumée et concentrée tout entière dans la représentation d'un état d'âme unique »[10]. *Rendre intégralement le caractère humain général est une tâche impossible à réaliser non seulement dans une seule œuvre, mais encore au cours de toute une époque de l'histoire. Dans la mesure toutefois où les valeurs artistiques individuelles expriment les étapes franchies pour libérer l'essence humaine, leur signification est susceptible de « briser » le cadre déterminé par la classe ou par la nation et d'acquérir des caractères valables en général. Il ne s'agit pas ici du fait qu'en dernière analyse les hommes restent toujours des hommes, quelle que soit la classe ou la nationalité à laquelle ils appartiennent; il s'agit d'un processus social historiquement déterminé, sur quoi se fondent les caractères humains généraux. Si les sentiments humains généraux sont communs à tous les hommes, ce n'est point en raison de* « la ressemblance que présentent entre elles les lois essentielles de la nature humaine »[11] — *quoiqu'il ne faille pas, sans doute, négliger l'unité biologique de l'espèce humaine — mais c'est parce que ces sentiments expriment pratiquement tout ce qui est commun à la vie sociale. On peut, certes, parler de branches ou de genres artistiques greffés sur une langue ou une littérature commune à un peuple (quelles que soient par ailleurs les différences sociales et historiques); il n'est pas moins vrai que le contenu esthétique et idéologique d'une œuvre conserve des caractères historiquement déterminés. Le caractère national de la langue est susceptible de rendre difficile la circulation des valeurs, notamment de la poèsie, car la traduction peut difficilement rendre le cachet unique de la personnalité créatrice. Cependant les valeurs humaines générales comprises dans une œuvre poétique, dans celle de Tudor Arghezi, par exemple, issue du sol roumain — pour ne citer que lui — peuvent s'imposer dans le monde entier et prouvent l'infinie puissance de l'art authentique, capable d'abolir les frontières.*

On peut en dire autant de la musique si, étant donné son caractère de langage général humain, et cette relative indétermination des significations qu'elle transmet, on fait abstraction de son contenu idéologique et émotif pour accentuer exclusivement son caractère permanent.

L'accroissement sensible des caractères humains généraux dans la substance des valeurs prises dans leur ensemble est déterminée — nous l'avons dit au début de cet article — par le niveau de développement de la société humaine répandue sur le globe, par la disparition en grande mesure de l'isolement et du repliement sur elles mêmes dont souffraient les collectivités humaines, par le caractère social toujours plus prononcé des forces de production, ainsi que par la multiplication vertigineuse des moyens de communication. Les conditions de vie modernes stimulent la circulation universelle des valeurs et mènent à des interférences sélectives qui aboutissent à l'acceptation des

[9] R. Francès, *La perception de la musique*, Paris, Libr. Philosophique J. Vrin, 1958, p. 388
[10] Benedetto Croce, *Bréviaire d'esthétique*, Cultura Naţională, 1922, p. 56
[11] Georges Fonsegrive, *Recherches sur la théorie des valeurs*, Revue Philosophique, 1910, TLXIX, p. 571

richesses et des significations axiologiques qui, répondant aux exigences d'un groupe humain accru, s'inscrivent dans la perspective ascendante de l'évolution historique. Ce processus, observé depuis longtemps, est le terrain sur lequel ont pris naissance et se sont développées les études de l'histoire comparée *des valeurs. Ces études ayant mis à jour des similitudes frappantes sur plusieurs points du globe, on a voulu les expliquer par des théories plus ou moins idéalistes, tel le «synchronisme» soutenu par Eugen Lovinesco. A en croire le critique roumain, un bien culturel une fois créé exerce une influence concentrique et simultanée sur les systèmes de valeurs les plus divers et devient universel exclusivement grâce à sa force de pénétration spirituelle.* « Depuis la fin du XVIIIe siècle, dit-il, l'évolution apparue dans un centre artistique se propage presque instantanément dans toute l'Europe; de nos jours l'impressionnisme et le cubisme français, l'expressionnisme allemand, le dadaïsme, le constructivisme se sont répandus concentriquement dans tous les pays. [12] » *Sans doute, cette force de propagation existe bel et bien, mais les facteurs spirituels et les influences étrangères ne suffisent pas à expliquer la richesse du phénomène concret, ni la spécificité d'une valeur esthétique donnée. Ce sont les conditions concrètes et spécifiques du sol national et social d'où l'œuvre est issue qui en sont le véritable point de départ. A notre sens, la force croissante des caractères humains généraux s'explique aussi par le processus intérieur de sédimentation et de décantage des valeurs, ainsi que par les lois inhérentes à leur évolution. Le « Musée imaginaire » dont parle André Malraux est le produit millénaire de l'art. Les avenues qui y conduisent et la durabilité des valeurs qu'il abrite sont fonctions du coefficient d'humanité qu'elles contiennent. La création du « Musée imaginaire » n'est possible qu'à un certain degré du développement social, lorsque les hommes, ayant pris conscience des significations profondes des valeurs produites (qui, à leur naissance, n'ont qu'une finalité immédiate), ont éprouvé le besoin de les conserver. Cette concentration d'une expérience humaine, vaste et durable, représente un élément socialement utile et, outre son importance pratique dans la société, marque un moment qualitatif nouveau dans l'évolution spirituelle de l'humanité.* « Le musée, *dit Giovanni Urbani,* apparaît en effet lorsque les hommes se rendent compte que les œuvres d'art du passé conservent leur valeur idéale au-delà de l'époque que les a vus naître. Cette valeur est à tel point liée à leur véritable signification qu'elle rend négligeables et accessoires l'ensemble des justifications données aux œuvres par leurs auteurs ». [13]

En effet, ainsi que nous l'avons souligné, le sens d'une œuvre ne coïncide pas toujours avec les intentions de l'auteur et, quoi qu'il en soit, subit de nombreuses modifications au cours de son existence sociale contemporaine ou posthume. La survivance d'une œuvre ne serait qu'imparfaitement définie si l'on commençait par postuler une interprétation uniforme au cours des siècles en faisant abstraction de l'evolution de la sensibilité, du goût et des besoins spirituels concrets. Ce processus, qui implique plusieurs moments de discontinuité radicale, n'est évidemment pas dépourvu d'une relative continuité. Comme le remarque R. Francès, « l'ancienneté de la musique n'est pas bien grande, comparée à celle des œuvres plastiques qui nous ont été conservées. Mais le changement de langage et de formes a été considérable. La sensibilité actuelle est le produit de cette évolution. Le jugement retient toujours quelque chose des étapes successives de ce mouvement » [14]. *C'est ce choix, opéré au cours de l'histoire, qui constitue le fonds des valeurs ayant accès au grand musée spirituel de l'humanité. L'entrée au musée de ces œuvres d'art est une preuve de leurs multiples disponibilités, de la richesse de leur valeur humaine permanente, susceptible d'être comprise et de s'adapter aux nécessités les plus diverses. C. E. Rosen souligne comment la pérennité s'adapte aux exigences de chaque étape:* « Mais les « classiques » *dit-il,* changent d'aspect et de signification à chaque génération; chaque époque leur découvre de nouvelles qualités et met en lumière la signification qui leur correspond le mieux. L'immortalité n'exclut pas une accomodation avec le temps » [15]. *Il importe, sans doute, que la variabilité et une mise en valeur diverse des mêmes virtualités axiologiques ne mènent pas à un relativisme total; en effet les significations diverses jaillissent du même sol, ce qui freine les excès du subjectivisme. I. L. Caragiale nous en fournit un exemple éclatant, avec son œuvre riche de sens dont les interprétations modernes prouvent les multiples valeurs. Ignorer l'importance du fondement unique de l'œuvre d'art a toujours mené à l'échec.*

Par ailleurs, la tendance qu'ont certains à négliger la signification universelle de l'image est spontanément contrecarrée par la nécessité de réaliser l'œuvre du point de vue social, de lui donner une valeur pour le public le plus nombreux. La personnalité, l'originalité de l'artiste n'est pas annulée pour autant, mais conférer à l'œuvre la force de communication est un impératif qui l'oblige à dépasser un subjectivisme arbitraire. Herbert Read estime à cet égard, que la présence sociale de l'art impose des limites: « Toutefois, l'artiste moderne n'ignore pas ce que l'on entend par le terme image, et il doit savoir que son art n'a de portée que dans la mesure où il présente des images à signification universelle. L'artiste crée sa mythologie intime, mais sa grandeur dépend de sa capacité

[12] E. Lovinesco, *Histoire de la civilisation roumaine moderne,* IIIe vol. Ed, Aurora, 1925, p. 45. Voir aussi Revue Roumaine no 3, 1966

[13] Giovanni Urbani, *Le rôle du hasard dans l'art d'aujourd'hui,* Diogène, 1962, no 38, p. 120

[14] Op. cit. p 390

[15] C. E. Rosen, *Eclairage et réalisme,* Revue d'esthétique, Fascicule I, 1960, p. 120

GEZA VIDA: *Danse du Pays de l'Oaş* (bois) v. p. 138

CORNEL MEDREA: *l'Epine* (marbre) v. p. 138 →

d'imposer cette mythologie à l'esprit sceptique du public »[16].

Nous qui combattons le subjectivisme et le relativisme extrêmes des valeurs artistiques, nous estimons qu'il n'est pas moins faux d'accorder une valeur absolue aux caractères humains généraux, de les détacher de toute détermination concrète dans le temps et dans l'espace. Les philosophes qui soutiennent que, dans ses grandes lignes, l'univers subira toujours le joug des cruelles souffrances provoquées par des causes inhérentes à la nature humaine ont tendance à admettre comme un postulat le caractère invariable des valeurs. Il se trouve des esprits pour soutenir la théorie de l'invariabilité de la « condition humaine », lors même que la marque de l'histoire, toujours changeante, est la plus évidente, comme c'est le cas dans la vie politique et sociale. A ce propos, H. Müller écrit: « Le problème principal posé par la tragédie contemporaine est celui de l'injustice sociale et politique. Cependant une œuvre d'art authentique doit dévoiler sa signification atemporelle qui sera précisément la signification tragique de la vie. L'injustice n'est pas le vice d'une société déterminée, mais bien plutôt la tragédie éternelle d'une attitude inhumaine dont l'homme est la victime, la plaie incurable qu'il ne nous est pas donné de guérir... aussi fort que nous le désirions... La souffrance sera toujours insupportable et nous rappellera le mystère torturant de l'existence humaine dans un univers mystérieux »[17]). *De fait, ce mystère est inexistant; quant à la croyance en une « éternelle inhumanité », elle est issue d'un sentiment subjectif, des illusions de certaines consciences impuissantes à dépasser les effets fâcheux de l'aliénation. Ce goût assez caractéristique que les arts plastiques témoignent de nos jours pour tout ce qui est primitif, certains sont tentés de l'expliquer encore par ses significations atemporelles.* « Tout art, *dit Joseph-Emile Müller,* comporte des éléments primitifs; s'enorgueillir de ses sensations, de ses sentiments plus que de sa raison est le fait d'un primitif et c'est précisément l'attitude qui caractérise l'artiste. Elle ne le caractérise pas seul car chacun de nous l'adopte à un moment donné de son existence. La civilisation est assurément une réalité importante mais il existe en nous des régions rebelles à son autorité »[18]. *Ces constatations contiennent assurément une parcelle de vérité, à cela près qu'un pareil emploi, loin d'être justifié par des considérations objectives (sociales ou physiologiques) comme l'auteur nous le suggère, s'explique par les préférences subjectives de certains créateurs, préférences tributaires, au reste, de certaines conditions historiques et sociales (par exemple la crise des valeurs et de la société bourgeoise). Tout en relevant le rapport dialectique du concret historique et du caractère général humain et en admettant que « l'expressivité » humaine (qui tend à la généralité) est l'un des traits fondamentaux de la valeur esthétique, il est légitime de se demander si l'aspiration à l'universalité n'est pas historiquement limitée. Cette limitation existe sans doute car la force d'expression esthétique et de suggestion de l'art ne sont pas des entités abstraites, indépendantes du temps, mais dépendent d'un certain nombre de facteurs sociaux, tels que l'expérience esthétique, les idéaux et les goûts historiquement formés, le talent de la personnalité créatrice, etc. Toutefois, dans la mesure où ces facteurs sociaux coïncident avec le sens ascendant de l'évolution, la force d'expression esthétique soulignera au premier chef les aspects de tout ce qui aboutit à cristalliser des valeurs immuables en s'attachant à libérer l'essence humaine. Ceci rend compte aussi du phénomène saisi par Tudor Vianu quand il expliquait la pérennité des valeurs du passé:* « L'art du passé n'est jamais muet car l'esprit du siècle contient un assez grand nombre d'éléments universels pour posséder aussi des cordes capables de vibrer aux moments les plus différents de l'histoire »[19].

Si nous voulons mettre en relief les éléments spécifiques ajoutés par le socialisme à l'évolution des valeurs, il nous semble qu'on peut faire état non seulement de l'importance croissante revêtue par les caractères humains généraux dans la substance des valeurs mais aussi d'une certaine modification de la nature de celles-ci, car le processus de réduction et de disparition de l'aliénation permet le libre essor des forces humaines essentielles et l'enrichissement de l'homme en tant qu'homme. Ce processus, qui se déroule parallèlement à une exceptionnelle diversification des individualités humaines, s'exprime fort clairement par l'objectivation de l'essence humaine sous la forme de valeurs. L'important, c'est que la diversification se produit dans un cadre unitaire, que les hommes ont les mêmes positions sociales et nationales, les mêmes intérêts fondamentaux, ce qui aboutit à promouvoir, sur une grande échelle, les traits spécifiques de l'homme.

L'accroissement de l'importance accordée aux caractères humains universels est certes un long processus dont les prémisses apparaissent au cours du processus de soudure de la société socialiste. Parallèlement, s'accusent les marques historiques et concrètes que les conditions du développement propres à chaque pays socialiste impriment à l'essence humaine.

De nos jours, le développement de l'art et de la littérature en Roumanie prouve à quel point il importe de comprendre la complexité du rapport interne-externe, tant pour lutter contre l'isolationnisme axiologique que pour combattre toute tendance à conférer une valeur absolue à l'importance universelle de certaines valeurs historiques et concrètes, issues de conditions bien déterminées.

---

[16] Herbert Read, *Les limites de la peinture* (Preuves, 1964, p. 17)
[17] H. Müller, *The Spirit of Tragedy*, New York, 1965, p. 41
[18] Joseph E. Müller, *L'art moderne*, Librairie générale française, 1963, p. 93
[19] Tudor Vianu, *L'Art et le Beau*, Bucarest, 1931, p. 15

Le développement de la culture en régime socialiste, la diffusion des valeurs authentiques parmi les masses déterminent aussi un processus de généralisation de l'attitude esthétique car l'esthétique intéresse la société tout entière. Le jour où, pour reprendre un mot de Marx, « il n'y aura plus de peintres, mais seulement des gens qui font de la peinture », il va sans dire que la disparition des barrières rigides dressées par la division du travail (ce qui n'implique pas la disparition de la division du travail en général) contribuera, à son tour, à accroître l'importance revêtue par les éléments humains généraux dans la substance des valeurs produites par la société nouvelle.

PROMESSES ET PRONOSTICS

par S. DAMIAN

Qu'il s'agisse de vastes reconstitutions sociales aux reliefs multiples (elles consacrèrent des romanciers prestigieux) ou de l'ardente création des jeunes nouvellistes, attirés par les problèmes éthiques et par le chromatisme des paysages rajeunis, ou encore du revirement opéré par ce minuscule foyer aux irradiations insoupçonnées qu'est le récit — la prose roumaine se développe dans ses directions essentielles et dans une heureuse unité d'expériences. Les générations successives d'écrivains échangent sèves et impulsions conformément au principe des vases communicants.

Depuis un certain temps, les formes narratives gagnent en substance et en diversité. Il ne s'agit pas de renoncer aux procédés traditionnels qui continuent de rivaliser de viabilité et de fécondité avec les procédés modernes, avec lesquels ils interfèrent parfois. A n'étudier que le domaine de la nouvelle et du récit et l'apport de la dernière génération d'écrivains à l'effervescence du genre, on constate qu'en dépit de la diversité des tempéraments, les représentants de la « nouvelle vague » partagent les mêmes préoccupations esthétiques. Quelles sont-elles? Une prédilection manifeste pour les formes narratives laconiques; le refus de la chronologie et du discours logique dans le récit; la disparition du sujet dans l'acception consacrée de ce terme; la concordance de l'image et des éléments réels par une voie détournée et indirecte; et, avant tout, la prépondérance d'un point de vue subjectif qui « déforme » les rapports (à charge, pour le lecteur, d'en déchiffrer la signification exacte à la suite d'un effort de pensée). Il est vrai que l'intérêt manifesté aux effets « secrets », moins souvent étudiés, des nouveaux rapports sociaux ne répond pas toujours à un forage psychologique en profondeur et que les moyens d'investigation se ressentent parfois d'un certain artifice et d'une « recherche » forcée. Néanmoins, les tentatives couronnées de succès (et elles sont loin d'être rares) ouvrent de nouvelles perspectives au langage actuel de la prose, en raison de l'alliage d'éléments symboliques et réalistes, et favorisent l'éclosion d'individualités marquantes.

Refreinant les envolées de l'imagination, Iulian Neacşu (l'Hiver, quand le soleil brille, « *Iarna când e soare* », *recueil de nouvelles et récits) fait figure de piéton. La terre ferme l'invite à la marche. La priorité appartient à ce que l'on peut voir à l'œil nu. Et ce que l'on voit est reproduit avec un détachement voulu. Tout tressaillement d'émotion est réprimé. Mise à l'épreuve, adaptée aux situations les plus diverses, la mobilité de la narration a de quoi stupéfier. Rien de plus éloquent que les nouvelles qui se placent au point de vue de l'enfant. Dans* Simina, *le petit frère de l'héroïne commente un drame d'amour (illusions et tentative de suicide d'une jeune fille abandonnée par son amant). De cette façon les événements perdent en intensité et ne s'inscrivent plus dans la hiérarchie courante. Les proportions se trouvent modifiées. Le lecteur se voit contraint de redresser les erreurs de l'enfant et de reconstituer par ses propres moyens le cycle des événements. A la lumière du jour l'auteur est incapable de souffrir les tendres témoignages et les accès de sentiment car il est réfractaire au lyrisme. Quant au style, la causticité de la censure qu'il s'impose en atténue sans relâche la solennité. Objets de sa dérision, la morgue et la gravité sont discréditées. La vocation de la parodie prédomine ici. Iulian Neacşu fait appel, tout exprès, aux expressions conventionnelles dont on a coutume d'user pour extérioriser ses sentiments. La nouvelle* [1] *qui donne son titre au volume lui fournit l'occasion de mimer les formes habituelles de l'analyse psychologique afin d'en souligner le ridicule. Certains rapprochements sémantiques inattendus, ou renversements de syntaxe font œuvre polémique. C'est un style frondeur, légèrement cynique, légèrement extravagant, un camouflet donné à la narration sage, banale, uniforme. Iulian Neacşu est prompt à percevoir l'immédiat d'un coup d'œil très sûr. Ses symboles, toutefois, ne sont pas toujours d'un égal bonheur. Quand la subtilité de la narration est impuissante à suppléer au centre de gravité du récit, la virtuosité détonne. Parfois la nécessité intime d'une certaine modalité fait défaut et, dans ce cas, le « détachement » de l'auteur par*

[1] Voir notre numéro p. 71

rapport à son sujet risque de diminuer la valeur de plusieurs de ses nouvelles.

Vasile Băran *use, lui aussi, d'une concentration extrême dans ses miniatures narratives* (Incursion dans la forêt des aventures, «*O raită prin pădurea de întîmplări*»)[1]. *Une brève historiette ouvre la voie à quelque aphorisme, à quelque exclamation rhétorique, à une invitation à la rêverie. Soudain, à la fin du récit, le point de vue s'élargit pour embrasser des espaces plus vastes, où se matérialisent des significations secrètes.* L'Epouvante *décrit en quelques lignes la panique et la colère qui soulèvent une ville devant les horreurs du fascisme. La réalité s'allie maintes fois à l'allégorie. Un portrait de jeune fille descend dans l'atelier pour se promener — créature vivante — aux côtés du peintre, la nuit, le long des rues désertes* (le Tableau). *L'auteur, en qui perce le moraliste, ne laisse pas d'intervenir dans la conduite de ses personnages: il corrige, avertit, prophétise, sans se départir d'un ton sobre et retenu. C'est implicitement seulement que pour conclure il généralise avec gravité ou réprouve en persiflant. Dans* la Chaise, *les objets, guidés par un automatisme placide, suggèrent une ambiance empreinte d'une mentalité bureaucratique et remplissent toutes les fonctions humaines. La tendance satirique est évidente. Vasile Băran a d'ailleurs débuté par un volume de portraits humoristiques.*

La formule, fort vivante, adoptée par Vasile Băran peut cependant friser la monotonie par suite de l'extravagance de certains rapprochements. Ailleurs, certains indices trop savants ne mènent qu'à des conclusions modestes. Le périmètre étroit que s'impose l'auteur n'est pas accueillant à toute expérience de la vie.

Un vol plané au-dessus de la ville offre à Sînziana Pop (Ne renonce jamais, «*Să nu te lași niciodată*», *recueil de récits) l'occasion de modifier les dimensions et les contours des objets environnants, et de les soumettre à son imagination. Au spectacle des rues et des maisons aperçues à vol d'oiseau, les deux héroïnes d'une nouvelle,* la Gouache[2], *s'abandonnent à leurs rêveries. Le jeu fait pénétrer le fantastique dans le quotidien. Chez Sînziana Pop, le transfert des plans s'opère dans un état fébrile: les paysages, animés, se mettent à danser en lançant des appels frénétiques. Impétueuse, la ronde tourne sans relâche, sans ralentir. Si l'on supporte ce rythme endiablé, on sort victorieux de cette épreuve de vitalité et d'élan juvénile. Le sujet ne remplissant aucune fonction précise, un foyer de lyrisme décide de la succession des moments. Le lyrisme des nouvelles de Sînziana Pop est incandescent. L'épouvante épidermique provoquée par la guerre donne naissance à des images hallucinantes* (Lorsque le soleil tomba). *De cette prose féminine par excellence jaillissent des aveux sensuels; les désirs sont exprimés avec une candide et impudique sincérité, comme dans la nouvelle* l'Eté.

La densité de l'émotion assure la cohérence du cortège de métaphores ordonné par Sînziana Pop. Sa phrase décrit des arabesques conformes à une logique affective où dominent les sensations violentes. La tension poétique ne s'accorde aucun répit, aucune récréation neutre. Une discipline des impressions, une lucidité plus ferme canaliseraient sans doute plus efficacement le trop plein d'images. Lorsque le pathétisme et les impulsions sentimentales réussissent à être tempérées par l'ironie et la réflexion, les contours éthiques et sociaux des événements s'accusent avec plus de relief.

Dumitru Țepeneag *(auteur du recueil de récits intitulé* Exercices, «*Exerciții*) *est un voyageur qui ne parcourt pas le globe dans l'intention de s'attarder sur la terre ferme. Ce qu'il voudrait, lui, c'est décoller. Et voici qu'imperceptiblement, invisiblement l'ascension commence. Le plan du réel est un aérodrome d'où l'on s'envole dans l'univers du rêve. Les jeunes mariés qui prennent subitement leur élan pour crever le plafond sans crier gare afin d'échapper à une assistance aussi bruyante que cérémonieuse sont le symbole d'un certain besoin de fantastique* (Chez le photographe)[3]. *Le langage épique n'est que prétexte à communiquer un état d'âme, une certaine tension spirituelle. Les perspectives se transfigurent, les dimensions et les rapports réels entre les objets se modifient en fonction d'un certain contenu émotif. Sa projection divulgue de façon plus troublante l'essence même des sentiments. Ainsi, à mesure que l'amour diminue, la stature de la femme se modifie* (Confidences). *La vue d'un poisson mort rappelle au souvenir une image onirique, celle du poisson aux écailles d'améthyste qui visitait le sommeil de l'enfant jusqu'à ses années de lycée* (le Poisson mort). *L'entreprise de séduction d'une jeune fille qui représentait la candeur immaculée est assimilée à l'arrachement des ailes* (Ailes et roues). *La nouvelle est toujours construite sur des assises lyriques, tout comme chez Sînziana Pop. Ce lyrisme n'est pas sensoriel et ne vise pas au pittoresque. Point d'irruption de sons ou de couleurs. Le climat poétique est d'une structure intellectuelle et s'entoure d'un halo magique et mélancolique. Dumitru Țepeneag nous livre accès au pays des angoisses adoucies par la méditation. Les impulsions de la fantaisie ont beau jouer un rôle décisif, leur extériorisation s'oppose au sentimentalisme et se soumet aux lois de la sobriété et de la rigueur. La discrétion et la pudeur gouvernent ce mélange de rêve et de réalité. Le jugement du lecteur doit tenir compte de la substance poétique incluse dans ces pages apparemment narratives. Des significations contemporaines s'accrochent aux branches des symboles. Le plaidoyer de l'auteur en faveur de la pureté, de l'enthousiasme, de la candeur et de l'intégrité éthique semble dire que le bonheur est le fruit de la communion après une longue solitude.*

---

[1] Voir Revue Roumaine no 4/66, p. 45
[2] Voir Revue Roumaine no 1/67, p. 53
[3] Voir p. 67

Dumitru Ţepeneag aurait peut-être avantage à infuser à ses œuvres des humeurs plus « concrètes » pour aviver, par contraste, la vigueur de l'allégorie, de même que les suggestions poétiques du texte gagneraient à voir comprimer un lyrisme parfois exagéré, en faisant appel, par exemple, à l'ironie apparente dont l'auteur a déjà usé.

Alexandra Tîrziu (Impossible de préciser « Nu se poate preciza ») *se propose de regarder la souffrance en face, sans se laisser attendrir. Eprouve-t-elle le besoin de se confesser? Ses nouvelles ne nous le disent pas franchement. Les propos de ses personnages sont d'une banalité voulue; les commentaires nous sont transmis avec l'aridité de l'insouciance. Aucune rhétorique ne trahit l'angoisse toujours présente. La tendresse étant impuissante, — selon l'auteur — à décrire la douleur, la tristesse, le désespoir, il s'agit de disposer les plans de la narration selon les lois d'un ingénieux contrepoint: le plan extérieur, neutre, se trouve réduit à un procès-verbal, stéréotype, voire mécanique, des événements, tandis que le plan intime, à peine soupçonné, est gros de virtualités tragiques ou pathétiques: chagrin d'une jeune fille qui ne connaît pas sa mère* (le Volet), *morne déclin de l'amour* (Bulletin hydrologique), *crainte d'une femme peintre de rater sa vie* (Autoportrait). *Après s'être efforcée de bavarder gaîment, comme d'habitude, avec le beau garçon guetté par une mort imminente, une jeune doctoresse éclate en sanglots* (Ferme tout de même la fenêtre). *Cette extrême retenue est manifeste dans d'autres récits également. Irrité sans doute par les irruptions souterraines de la pitié, l'auteur se hâte d'en recouvrir les effets sous des phrases cyniques et déroutantes. Dans certains récits, le contraste est même trop accusé; il serait apaisant de découvrir une oasis de sérénité dans cette cascade d'infirmités et de ravages affectifs.*

Les essais de ces prosateurs, jeunes ou non, se situent sur la ligne féconde de la prose roumaine contemporaine qui se propose d'approfondir, de sonder des états de conscience complexes, de renouveler l'expression. Cette confrontation acquiert un caractère plus général et l'on constate la similitude des motifs qui inspirent à la fois les prosateurs roumains et leurs confrères étrangers (ressurection de l'enfance, aspiration à un nouveau romantisme, atténué par un certain ton d'authenticité cruelle, par un curieux mélange de candeur et d'ironie exercée aux dépens de l'auteur). Un relief personnel, des caractères historiques et géographiques spécifiques, une façon optimiste d'envisager l'avenir distinguent les jeunes prosateurs roumains et les empêchent d'être des épigones. La confrontation littéraire se fonde avant tout sur le critérium de l'homogénéité intime, déterminée par des coordonnées spécifiques, nationales et sociales.

Le processus, divers et subtil, de la transformation des consciences revendique la pluralité des moyens narratifs. Les nouvelles ét récits que nous venons d'analyser marquent bien la préférence accordée par les écrivains aux nouveaux procédés littéraires: paraboles, suggestion, renversement du point de vue, monologue intérieur. Nous avons indiqué dans quelle mesure les instruments sont adéquats au sondage en profondeur et jusqu'à quel point les incursions dans l'univers éthique sont révélatrices et décident de l'efficacité de la vision narrative. Il nous est évidemment loisible de citer parallèlement un grand nombre d'œuvres qui continuent de sacrifier à des formules plus ou moins classiques, mais qui sont loin d'avoir épuisé leurs ressources. (Iosif Petran, Aurel Munteanu. etc. font partie de ces jeunes débutants prometteurs, formés à l'école de la narration mesurée et sobre comme un « documentaire »). Mais notre dessein n'est pas d'insister sur toutes les directions dans lesquelles s'engagent les jeunes prosateurs, aussi nous en tiendrons-nous aux tendances les plus nouvelles. Le mouvement « bipolaire » et ses variétés intermédiaires de style et de mode sont toutefois ce qui caractérise la littérature dont nous venons de parler comme d'ailleurs toute l'activité littéraire roumaine.

TRISTAN TZARA EN ROUMANIE

par OV. S. CROHMĂLNICEANU

Voici cinquante ans naissait, dans un obscur cabaret de Zürich, le mouvement que l'on allait nommer par la suite « la révolution Dada ». Le temps impitoyable a transformé cette activité de subversion spirituelle absolue en un objet d'histoire littéraire et cet anniversaire est devenu le prétexte de doctes études et de savants commentaires critiques.

L'austère Sorbonne a même vu défendre en son enceinte une thèse de doctorat intitulée « Dada à Paris ». (G. Sansouillet).

Quelque mélancolie que dégagent ces recherches, celles-ci ont le mérite de détruire des légendes, de démonter le mécanisme de ces « fusils chargés de bruit pur » (selon le mot de l'écrivain roumain Brunea Fox) — bien plus: d'établir la corrélation des faits, d'en éclairer la signification au cours de tout un processus évolutif.

L'analyse a mis à nu les racines de Dada. Non, ce n'est pas purement et simplement une immense farce littéraire et artistique montée à Zürich par quelques personnes. Le dadaïsme fut

la synthèse de tendances plus anciennes, accusées en plusieurs centres intellectuels du globe, et auxquelles l'ambiance de la première guerre mondiale, les conditions historiques et sociales qui l'avaient provoquée conférèrent une agressivité allant jusqu'au paroxysme.

Paul Pörtner signale, par exemple, que le fondateur du « Cabaret Voltaire », Hugo Ball, avait déjà collaboré à la revue expressionniste allemande Aktion *avant de chercher refuge en Suisse. En 1915 déjà, cette revue publiait un manifeste pré dadaïste intitulé « Impertinentisme », où figuraient des affirmations de ce genre: « Nous refusons les finesses étymologiques du mot, nous le voulons tel qu'on en use avec impertinence, d'une manière insolente, éhontée, fâcheuse. C'est à cette école que nous voulons nous rallier, nous, les impudents, nous les insolents, les indignes, les irrespectueux, les non bourgeois, fiers de leur gueuserie ».*

« Nous ne voulons plus être traités d'expressionnistes! Et cela, parce que n'importe quel gribouilleur, n'importe quel imbécile est capable de s'exprimer si ça lui chante. En fin de compte, la question est de savoir ce qu'il s'agit d'exprimer. Et là, nous nous demandons ce qu'il pourrait bien y avoir de plus nécessaire, de plus précis à exprimer que notre jeune insolence éhontée, illimitée! Quelqu'un s'imagine-t-it-il par hasard qu'il s'agit d'exprimer son talent? Le talent peut vous faire sombrer dans l'imbécillité! »

Avec la même méfiance on renvoie dos à dos le simultanéisme et le futurisme, en précisant que la nouvelle orientation ne reconnaît qu'un seul but, strictement négatif:

...« Nous ne voulons rien d'autre qu'être insolents en toute circonstance! Nous nous refusons à accumuler nos insolences dans des ouvrages particuliers! Nous sommes contre toute école de poésie, de peinture ou de musique. Nous ne croyons pas que le talent soit quelque chose de précieux qui assure aux hommes quelque droit que ce soit sur leur imbécillité!... »

...« Nous et notre insolence, nous provoquons le vent et la tempête. Vive l'impertinence! »

A Munich, Hugo Ball avait été le meilleur ami de Hans Leybold, ce personnage étrange qui mourut sur le front, aux premiers jours de la guerre, après avoir mis dans sa brève existence tout son génie facétieux, à l'instar de Jacques Vaché et d'Arthur Cravan. Le monocle vissé à l'œil (Tzara l'imitera à son insu), enveloppé d'un manteau bleu, il distribuait aux passants des manifestes intitulés « Révolution » où abondaient des déclarations comme celles-ci: « Nous combattons ce qui existe et ce qui est en germe! Les concierges de l'art, les concierges de la culture, Avenariusse, Scharpelmänner, les obscurantistes, les consommateurs d'encre, Hertlinge, Hohlwege, les acteurs de pantomimes, les croupissants, les châtrés. Nous combattons les super-professeurs infectés par la littérature, les substantiels critiques d'art, les journalistes de tout poil. En un mot, tout ce qui est compétent. Non-écrivains, sortez! »

Hans Leybold et Hugo Ball avaient rédigé ensemble les poèmes provocateurs que devait publier en 1914 et 1915 la revue Aktion *sous le pseudonyme Ha Hu Baley. A Munich, Ball associé au peintre Kandinsky, l'animateur du groupe « Der blaue Reiter » (le Cavalier bleu), avait tenté de fonder une compagnie théâtrale expressionniste. Son compatriote Richard Huelsenback, connu pour être lui aussi un des pères de Dada, était issu du même milieu. Il avait également débuté à* Aktion *en 1914 en y publiant des articles agressifs dominés par l'esprit de la négation totale. Quant à Hans Arp, il écrivait des vers dadaïstes depuis 1911 et avait affirmé ses conceptions plastiques dans « Der Sturm », autre publication d'avant-garde. En Amérique, Francis Picabin s'était appliqué à miner le principe même de la « création artistique »; il avait fait la connaissance d'Apollinaire avec lequel il s'était rendu en Angleterre en 1912. C'est à celui-ci qu'il devait de connaître les expériences littéraires de plusieurs poètes — Max Jacob, Pierre Reverdy, Blaise Cendrars —, ainsi que la peinture cubiste et futuriste.*

A travers tout cela, Tristan Tzara passe tel un météore. Bien que l'on reconnaisse le rôle capital joué par lui dans « l'insurrection de Zürich », personne ne s'interroge sur sa formation, ni sur les origines de cette dynamite intellectuelle capable de fournir dès la première heure aux manifestations de Dada une force explosive aussi considérable. C'est ce que remarquait fort justement Claude Sernet dans la substantielle préface qui présentait aux lecteurs français « Les premiers poèmes » de Tristan Tzara (Éditions Seghers, 1965 [1]*. « C'est à croire, écrit-il, que le trouble-fête, le féroce trouble-conscience qui se démenait sur la place publique eût l'ascendant privilégié d'un mystérieux personnage sans passé. » Les recherches effectuées mentionnent seulement qu'il était originaire de Roumanie, comme Marcel Ianco. Pour savoir cela point n'était besoin d'une enquête spéciale.*

Le premier manifeste Dada, rédigé par Hugo Ball en 1916, trahissait déjà les origines lointaines d'un des pères de l'enfant prodige. Indiquant les significations contradictoires du nom dont on avait baptisé celui-ci, le texte se faisait aussi l'écho des valeurs sémantiques roumaines: « Dada — y est-il dit — signifie en français:petit cheval de bois. En allemand: adieu, éloigne-toi, au revoir, à bientôt! En roumain: oui, vraiment, vous avez raison, c'est juste. Evidemment, bien sûr, d'accord! » Tzara allait reprendre ces explications dans le manifeste de 1918, sans oublier de rappeler la signification que cet étrange nom revêtait en roumain: « Nous apprenons par les journaux que les nègres Kau appellent du nom de Dada la queue de leur vache sacrée. Dans une certaine région de l'Italie on donne ce nom au dé et à la

[1]) Il s'agit de la traduction de l'édition publiée en 1934, par le poète roumain Saşa Pană. Augmentée de cinq poèmes inédits édités par les soins du même poète, elle contient de nombreux portraits de l'écrivain enfant et adolescent.

mère. Un cheval de bois, une nourrice, une double affirmation en russe et en roumain: Dada » [2]).

Le volume de « Vingt-cinq poèmes » contient, lui aussi, quelques vagues références à la patrie qu'il avait quittée. Il s'agit d'une seconde plaquette, publiée sous l'emblème de la « Collection Dada » en 1918 à Zürich; l'un des exemplaires de cette édition extrêmement rare fut envoyé au poète roumain Ion Vinea avec la dédicace suivante: « Mon cher Vinea — œil de chlorophylle — très amicalement TZARA toujours le même ».

Le poème « La grande complainte de mon obscurité » commence par ces vers: « Froid tourbillon zigzag de sang / je suis sans âme cascade / sans amis et sans talents seigneur / je ne reçois pas régulièrement les lettres de ma mère / qui doivent passer par la Russie / par la Norvège et par l'Angleterre / les souvenirs en spirales rouges / brûlent le cerveau sur les marches de l'amphithéâtre. »

La fin du poème, où des phrases en roumain alternent avec le texte français, est encore plus surprenante: ainsi ainsi toujours / moi le chemin / tu dois être ma pluie mon / obscurité mon métal mon / circuit ma pharmacie *nu / mai plânge nu mai plînge* [3]) / veux-tu? *Le souvenir de sa langue maternelle se retrouve dans les mots inventés par le poète. S'ils donnaient à ses amis l'impression de n'être que des sons purs (du bruitisme), les Roumains y retrouvent tout un vocabulaire:* hozondrac trac / nfoùnda nbabàba nfounda nbabàba tata / nbabàba (cozondraci, înfunda, baba etc.). *Les refrains des violoneux, orthographiés à la française, n'étaient pas moins suggestifs:* zoumbaï, zoumbaï, zoumbaï di *(« De nos oiseaux », Editions « Kra », Paris, 1923).*

En arrivant à Zürich, Tzara avait vingt ans. Né dans la petite ville roumaine de Moinești en 1896, il avait avant de s'expatrier fait de précoces débuts littéraires sous le pseudonyme de Samyro *dans la revue « Simbolul » dont il assurait à lui* seul toute *la rédaction, ainsi que le précise une note du troisième numéro de la revue. Celle-ci, fondée en 1912, n'eut qu'une existence éphémère, mais elle comptait parmi ses collaborateurs presque tous les représentants de la nouvelle poésie roumaine de ce temps-là: Al. Macedonski, Ion Minulesco, Iuliu Cezar Săvesco, Adrian Maniu, Ion Iovanaki (Ion Vinea), Al. T. Stamatiad, Emil Isac, N. Davidesco, Claudia Millian, Eugen Ștefănesco-Est, Al. Vițianu, Șerban Bascovici, Al. I. Solacolu. La revue paraissait, semble-t-il, grâce à Marcel Ianco qui, fils de parents aises, collaborait avec Tzara et se chargeait des illustrations. Ce remarquable apport littéraire, les deux jeunes gens le devaient à leur professeur de dessin, Iser, qui exécuta lui-même pour « Simbolul » plusieurs vignettes. A l'instar de Vinea, Tzara commence par écrire des vers dépourvus de personnalité, fruits de ses lectures. Ses modèles sont les symbolistes français, Samain en tête. Mais les goûts de Samyro sont plus éclectiques que ceux de son ami. Nous le surprenons à adopter tour à tour plusieurs motifs du lyrisme symboliste, fort en honneur à cette époque. Dans « Chanson » (« Simbolul », no 2) il suit l'exemple du poète roumain G. Bacovia et s'efforce d'imiter les cadences des monotones pluies provinciales:* «La pluie pleure... / Et le noir Oubli se glisse furtivement dans la maison / / La pluie pleure... / Il pleut... / Et il fait nuit... / Et notre amour se meurt. / La pluie pleure aux fenêtres... / Le vent chante une psalmodie... / Aux fenêtres de ma bien-aimée il pleut du Temps en cadence. / Il pleut...»

Dans Une Histoire *(« Simbolul, no 3) le motif des groupes figuratifs à la Maeterlinck, qui revient avec insistance sur certaines dates fatidiques, semble vu à travers Ion Minulesco. Il n'y manque pas les accessoires du modèle: un décor de légende, des donjons moyenâgeux, la mer:* Trois princesses / Trois princesses nourrissant dans leur cour / Trois amours incomprises / S'en sont allées à l'aube / Vers la mer, / Vers la mer bleue, agitée, éternellement agitée...

Le passage au symbole s'accomplit sous une forme élémentaire inhérente aux premiers contacts avec la nouvelle poésie. Les notions abstraites accompagnées de notions concrètes sont écrites en majuscules afin d'acquérir — ne serait-ce que graphiquement — des significations multiples:

« Et elles aperçurent à l'horizon / Au crépuscule / A l'heure où les lumières d'or ondulent, telles des vagues, / Sur fond / D'azur / Et d'or / Et de vert espérance, / Se dressant majestueusement devant la mer / La Tour de Vie... »

« Le Temps », « la Mort », « la Chance », « les Illusions » subissent le même traitement.

Dans la Danse des fées *(« Simbolul, » n⁰ 4) s'entremêlent les sensations (« symphonies de lumières », « rythmes roses et bleus », « couleurs parfumées », « accords violets ») et l'exotisme à la mode (« le dieu Osiris », « les vers saphiques », « des joies de sybarites », « les tapis persans »,*

[2]) On a contesté à Tzara la paternité du mot qui donna son nom au nouveau mouvement. Richard Huelsenbach soutenait que c'était lui qui, avec Hugo Ball, l'avait découvert dans un dictionnaire allemand-français. Hans Arp, au contraire, tient à nous assurer que le nom mystérieux fut prononcé la première fois par Tzara le 8 février 1916, à 6 heures du soir, au café *de la Terrasse* à Zürich, en sa présence et en celle de ses douze enfants. Fritz Glauser racontait une histoire plus amusante encore sur les origines du nom de Dada. A l'entendre, il avait fait la connaissance de Tzara au moment où celui-ci se démenait pour se faire exempter du service militaire au titre d'inapte. Un psychiatre lui avait fourni un certificat attestant l'idiotie congénitale de son malade, indubitablement prouvée par ses poèmes. Muni de ce certificat, Glauser mena Tzara devant la commission internationale de recrutement à Zürich et se chargea d'expliquer son cas au médecin roumain. Aux questions que lui posait ce dernier, Tzara, simulant l'imbécillité totale, se contentait de répondre par « Ha ! » et par « Ho ! », tandis que son ami priait les membres de la commission de ne pas poursuivre un interrogatoire qui risquait de déclencher chez le malade une explosion de fureur. Cependant, à peine entré en possession de son certificat, Tzara se dirigea vers la sortie et, s'arrêtant sur le seuil, se retourna pour prononcer le plus distinctement du monde un seul mot: « Merde ! » Et, sans laisser aux médecins le temps de revenir de leur stupeur, il hocha la tête pour renforcer son dire et ajouta: « Da ! Da ! » (Oui ! Oui !) (« Das war Dada », Dichtungen und Dokumente, Sonderreihe d.t.v., München 1963).

[3]) ne pleure plus, ne pleure plus...

« des candélabres d'argent », « des fleurs étranges », « des cyclamens et des mimosas », « des orchidées et des iris »). A franchement parler, ces compositions sont anodines. Dans ces œuvres d'imitation si sages, rien n'annonce l'incendiaire. Un faible désir de choquer point peut-être dans le dernier texte cité, qui s'achève, de façon inattendue, par une communication prosaïque: « Et quand, telle Salomé / Elle étire spasmodiquement / son corps délicat / en délire / Aux sons d'accords diaphanes / frénétiques et délirants / enivrée de plaisir et d'amour / de chants et de poésie / la pâle fée / meurt. » *Une distance infinie sépare les vers par lesquels Tzara fit ses débuts dans « Simbolul » de ceux qu'il allait publier quelques années après dans « Noua Revistă Română » (1915) et « Chemarea » (1915).* La Cousine élevée dans un pensionnat, les Vacances en province, la Tempête et la Chanson du déserteur *enterrent pour l'éternité le poète symboliste Samyro et lui substituent un réfractaire qui s'acharne déjà à dissimuler sous les arcanes de la parole écrite de terribles machines infernales. Tzara lui-même en était parfaitement conscient. Dans une lettre adressée à Saşa Pană, le 17 janvier 1934, de Nice, où il séjournait, il s'explique sur les raisons pour lesquelles son premier volume de vers ne devait comprendre que les poèmes composés après 1912: « A mon sens, précise-t-il, il est inutile de faire figurer dans ce recueil les poèmes parus dans « Simbolul », non pas parce qu'ils sont symbolistes, comme vous le dites, mais parce qu'ils sont — autant que je m'en souvienne — effectivement dénués d'intérêt. Je les ai écrits avant d'avoir atteint l'âge de 16 ans. Il se trouvera toujours assez de croque-morts, quand j'aurai crevé, pour déterrer les rebuts et les vieilles pelures; mais de là à m'associer déjà à des plaisirs d'aussi mauvais goût — et que d'ailleurs je compte leur offrir le plus tard possible — il y a de la marge ».*

Après avoir proposé le titre qu'il juge le plus adéquat au volume projeté, Tzara précise son point de vue par delà l'humour noir qu'il réserve à l'histoire littéraire. Il estime que les vers écrits en Roumanie à partir de 1912 constituent de véritables débuts et sont l'ébauche des poésies ultérieures. Les séparer de l'événement survenu à Zürich en 1916, les rattacher à une première manière dépassée serait faire fausse route: « Le titre Poèmes d'avant Dada *— explique-t-il — laisserait supposer dans ma personne poétique, si j'ose m'exprimer ainsi, une sorte de rupture provoquée par quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (l'irruption d'une foi quasi-mystique: dada) chose qui, à*

Tristan Tzara à l'époque de ses *Premiers poèmes*

vrai dire, n'a jamais existé, car il y a toujours eu une continuité — continuité déterminée par des chocs plus ou moins violents, si vous voulez, mais continuité tout de même et imbrication lors même qu'elles étaient intimement liées à une réussite latente ».

Dans les poèmes parus dans « Noua Revistă română » et « Chemarea », on rencontre à chaque pas des métaphores déconcertantes par la disparité des termes associés (« perles faites de dents de requin, vallées-ventouses, oiseaux, immobiles dans le ciel, telles des traces de mouches, souvenir fleurant la propreté pharmaceutique. Dieu — abîme béant »), des effets dissonants (« triste est la vie, et c'est pourtant un jardin ! », « Et l'infante ou la duchesse de Bragance s'endort derechef, à moins qu'elle ne perde de son importance », « dis-moi, vieille servante, ce qu'il était une fois »), un prosaïsme voulu, susceptible de verser le flot lyrique dans le lit de l'automatisme verbal: « Ma cousine, élevée dans un pensionnat, en robe noire et collet blanc, / Je t'aime parce que tu es simple et que tu rêves / Et que tu es bonne, tu pleures et tu déchires des lettres sans queue ni tête / Et tu souffres d'être loin de ta famille et de faire tes études / Chez les Sœurs où il fait froid la nuit ».

Il est surprenant de voir à quel point la vision simultanéiste désorganise toute rhétorique. Les images acquièrent une indépendance totale tandis que les vers forment des groupes menant une existence autonome. Les substances secrètes avec lesquelles Tzara commence à jouer ne tardent pas à dévorer les ligaments du poème et se disposent à le pulvériser: « Le monsieur en noir accompagné d'une fillette traverse la rue / La joie des mendiants au crépuscule / Mais j'ai chez moi un Polichinelle à clochettes / Pour tromper ma tristesse quand tu me trahis / Mon âme est un maçon qui rentre du travail / Souvenir fleurant la propreté pharmaceutique / Dis-moi, vieille servante, ce qu'il était une fois / Quant à toi, ma cousine, avertis-moi du chant du coucou ». (*Vacances provinciales*)

Le premier poème de Tristan Tzara, « Sur la rivière de vie », (paru dans « Simbolul », nº 1) commençait par une profession de foi symboliste. Il évoquait, à la mode de l'époque, les âmes éprises d'idéal, les « damnés » qui, fascinés et incompris, poursuivaient leur but « Ils vont, ils vont ramant paresseusement / Sur la rivière de vie, si triste, / Et si sale, / Ils vont, ils avancent sans trêve, / Car ils ont toujours devant les yeux / L'azur de l'horizon / Et l'aurore / Tissée d'or éclatant — / Ils vont vers la mer... / Vers des mers chimériques ».

Il ne reste plus aucune trace de ces allégories puériles dont un Tzara de seize ans, nourri de lectures symbolistes, se servait pour représenter son non-conformisme poétique. Dans ses nouveaux vers il prend ironiquement ses distances par rapport à l'acte lyrique rendu presque impossible. Tzara semble n'avoir guère tardé à changer de manière, car le poème intitulé Sur la brune, *et composé à Mangalia en 1913, est rempli d'audaces. Il reparaît d'ailleurs, traduit sous le titre* Soir, *dans le volume intitulé* De nos oiseaux *sans jurer avec les autres poèmes où se trouve, par exemple, la fameuse* Chanson d'un dadaïste. *L'évocation du « paysage » commence par des associations d'une liberté déroutante. Si le premier vers décrit le retour des pêcheurs, chargés « d'étoiles de mer », les vers suivants s'engagent franchement dans une voie délirante: « les empereurs vont se promener dans les parcs à l'heure qui ressemble à l'ancienneté des gravures »; « les écrivains baignent les chiens de chasse »; « la lumière met des gants ». A l'invocation « fenêtre, ouvre-toi ! » s'ajoute une précision anti-poétique » « par conséquent ».*

Les insolences se multiplient: on voit Dieu exécuter des actes d'une banalité dérisoire: Il « carde le poil des amoureux soumis », « teint à l'encre le plumage des oiseaux, double la garde sur la lune ». L'invitation à l'amour revêt des formes bouffonnes, délibérément anti-lyriques: « Allons attraper des hannetons / pour les mettre dans une boîte / — Allons au ruisseau / faire des pots de terre / — Allons à la fontaine pour nous embrasser / — Allons dans le parc communal... /

Ces vers, écrits avant le départ du poète pour Zürich, parus par la suite dans « Contemporanul » (Viens avec moi à la campagne, *nº 15, 1922;* Chant de guerre, *nº 45, 1925;* Dimanche, *nºs 50—51, 1924*; Dans les faubourgs *nº 49, 1924) et dans « Unu »* (Tristesse domestique, *nº 19 1929) et publiés ultérieurement, en même temps, qu'une pièce inédite* (Doutes), *par Saşa Pană dans le volume intitulé* Premiers poèmes de Tristan Tzara, *Ed. Unu, 1934, sont incontestablement des textes pré-dadaïstes. Nous retrouverons la même facture dans cinq poèmes publiés par la suite* (Elégie, Vieille chanson [4]), Appel, Elégie pour la venue de l'hiver, Voyage) *qui figurent dans l'édition parue chez Seghers. Un esprit frondeur anime les fréquentes déclarations destinées à choquer la morale bourgeoise. C'est ainsi qu'il ne voit dans les vacances qu'une suite d'actes provocateurs:* « Nous nous mettrons tout nus sur la colline / Pour scandaliser le prêtre et amuser les filles, / A l'instar des agriculteurs, nous porterons de grands chapeaux de paille / Nous nous baignerons près des roues du moulin / Et nous nous étendrons au soleil sans nous gêner. / Et on nous volera nos vêtements et les chiens aboieront à nos trousses... (*Viens avec moi à la campagne*)

Les liens d'affection unissant les membres d'une même famille lui inspirent une méfiance dissolvante et désabusée: « Chez nos voisins, le père embrasse sa fille avec indifférence. Il lui fait la morale au moment de l'adieu / La voûte s'est refermée comme se ferme la grille derrière la jeune fille qui prend le voile / Le gargouillement de la suicidée a jeté l'effroi — les gre-

[4]) Ces deux poèmes parurent d'abord dans « Steaua », no 1/1965

nouilles se sont tues un instant / Je vais retrouver un poète triste et dénué de talent ». *(Dimanche)*

Dans Les Faubourgs, *il évoque l'ouragan dévastateur de la folie:* « Les cris jaillissent du cabanon/ Tels des serpents charmés hors d'une caisse, dans la ménagerie ».

Un désordre encore plus profond s'annonce dans les interventions qui rompent par leur platitude le charme onirique des images.

« Vieux peuplier qui pousses dans le fossé / Déroule ton ventre et tes entrailles / La fille de l'aubergiste de Hîrşoveni est blonde / Combien d'heures nous reste-t-il? » *(Chant de guerre)*

« Quand le soir tombe, le froid traverse les couloirs / Tel un très long serpent traînant sa queue sur les dalles / Le lac est cousu de fil / Les noyés remontent à la surface — les canards s'éloignent ». *(Dimanche)*

La part qu'il fait au hasard et au rêve, promus aux rôles de metteurs en scène suprêmes de l'acte poétique, se dévoile dans ces Doutes *que, pour le moment, le poète avoue:* « J'ai sorti mon vieux rêve de sa boîte, comme tu prends un chapeau / Quand tu mets ta robe aux multiples boutons / Comme tu attrapes le lièvre par les oreilles / Quand tu rentres de la chasse / Comme tu choisis une fleur parmi les herbes folles / Et un ami parmi les jeunes gens qui te font la cour. / Voici ce qui vient de m'arriver / Quand le soir s'approchait sans bruit, tel un cafard, / Excellent remède pour d'aucuns, quand j'allumai en mon âme un feu de ramilles / Je me couchai. Le sommeil est un jardin entouré de doutes / On ne distingue pas la vérité du mensonge, / On croit avoir affaire à un voleur et l'on tire / Et l'on apprend ensuite que c'était un soldat / C'est exactement ce qui vient de m'arriver / Aussi t'ai-je appelé pour te demander de me dire sans ambages / Ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. »

Le poème qui, toutefois, se rapproche le plus des futures chansons dadaïstes est Voix *où le mètre régulier, les rimes et un faux air de comptine populaire rendent plus provocante encore l'absurdité des choses atroces dites avec un enchantement naïf:* « Mur branlant / Je me suis demandé / Aujourd'hui pourquoi / Lia, la blonde Lia / Ne s'est pas pendue / Cette nuit au bout d'une corde ... / Elle se serait balancée / Telle une poire mûre / Et, dans la rue / Les chiens auraient aboyé / Les badauds seraient venus / La regarder / En criant / « Pourvu qu'elle ne tombe pas ! » / J'aurais donné un tour de clé / A la serrure / J'aurais dressé une échelle / Et je l'aurais détachée / Telle une poire mûre / Telle une jeune morte / Pour l'étendre sur une belle couche.

Cette logique renversée aux intentions subversives devient bientôt contagieuse et finit par gagner tout l'univers du poète. Cette pendue transformée en fruit mûr est traitée en fruit. Les spectateurs, fascinés par l'étrange cueillette, craignent de voir tomber la poire humaine. Tout se passe dans un climat aberrant et séditieux.

La question se pose de savoir dans quelles conditions s'est produite cette transformation subite et inattendue du poète et quels cercles littéraires, quelles lectures en sont la cause. A cette époque Tzara était intimement lié avec Ion Vinea. Ils étaient du même âge et subirent la même évolution.

Après avoir débuté par des vers symbolistes où l'on retrouve l'influence de Samain (qu'il évoque d'ailleurs dans le numéro 7 de « Cronica » paru en 1915 et dont il traduisit la Cité morte *et* le Repos en Egypte*), Ion Vinea sacrifie brusquement à une poésie kaléidoscopique et simultanéiste follement osée dans laquelle les couleurs stridentes se proposent d'irriter les esprits obtus. Le poème intitulé* Un bâillement au crépuscule *en fournit le meilleur exemple. Publié dans « Cronica » (nº 27, 1915), il était destiné à provoquer l'indignation, à commencer par son titre où éclate une insolence voulue. Ce texte mêle les notations les plus crues aux associations mentales et aux automatismes verbaux en un langage pressé, haletant où se manifeste le mépris de toute « composition » poétique:*

« La forêt, nerveuse comme un haras, s'est tue; ses flancs, ronde et mate vallée dans la poussière des collines: femme nue dans la mollesse des coussins.

« Pondeuse surnaturelle, la nuit étend ses ailes de nuages sur les villages pareils à des œufs. Et sur un tertre, là-bas, Dieu a joué au tric-trac et a laissé choir Gîrcenii, dés à la vitre ronde.

« ... Voilà huit jours qu'aucun facteur à cheval n'a sonné du cor. En revanche, un prêtre noir chevauche à pied sur la route. Voyez le lointain mugit et se couche sur un troupeau. Voyez le vent est attelé à des sonnailles héritées de père en fils voyez ...

« je ne sais plus, il est tard apparemment car les lumignons de la misère brillent aux fenêtres pas plus grandes que de petites icônes car les fermes du ciel ont fermé leurs portes, les saints ont jeté leurs pipes allumées sur les nuages et sont allés coucher avec leurs femmes car les troupeaux bibliques et ennuyés montent, montent, montent sur le sentier et claquent parmi les fouets, les « huedia » et les mots sales. »

On retrouve des audaces semblables, sinon plus grandes encore, dans ses autres poèmes parus dans « Cronica » — Soliloque *(nº 29),* Septembre *(nº 34),* Mobilisation *(nº 35),* Les étoiles *(nº 39) — que Tudor Arghezi, directeur de la revue, publia avec, semble-t-il, une complicité indulgente et vaguement grondeuse. Une impulsion violemment iconoclaste les traverse comme un ouragan:* Soliloque *résume irrévérencieusement le mythe sacré:* « Nous n'irons donc pas à trois le long des voies bibliques / soutenus par l'enthousiasme des prophètes / porteurs de dons consacrés / vers les crèches pleines / où, couché sur le dos, tu dénudes ta honte / Hérode, roi de Judée / ne massacrera pas en ton honneur vingt mille enfants / pour les lancer dans les eaux du Jourdain / à la suite des cordons ombilicaux / qu'on y avait jetés plusieurs mois auparavant / Et tu n'enfourcheras jamais d'ânes /

condamnés à fouler des manteaux souillés / par de clairs matins dans des villes où croissent le citronier et l'olivier / et toutes blanches, entourées de murs de chaux / et non circoncises par les assauts / Tu ne seras pas accueilli par des chœurs hébreux ni par des hosannas / Tu ne tromperas pas les femmes par tes regards exaltés / ni par tes cheveux si noirs sur tes tempes mates / Ni par ton nez aquilin ou ta bouche charnue et finement moqueuse / Tu ne guériras pas les paralysies hystériques par ta force de suggestion / comme tu le fis à la fontaine des brebis / Pour faire croire à tes miracles / Et tu ne rendras pas la vie aux cataleptiques / en criant trois fois d'une voie fatidique: Lazare... »

Les images s'accordent, elles aussi, la plus entière liberté: « l'automne mord les vignobles », « l'air est semblable aux rideaux malades », « la lune amoureuse franchit les forêts », « le vent force ses trompettes de moustiques » et « la pluie sonne la nuit sur la quincaillerie du ciel » (Septembre).

C'est évidemment par des exercices poétiques aussi incendiaires que les deux amis se prodiguaient des encouragements mutuels. Leurs vacances, qu'ils passaient ensemble à la campagne dans cette orgueilleuse solitude chère à la jeunesse, leur offraient l'occasion d'échanger leurs projets et leurs pensées. C'est à Gîrceni, le village évoqué par Ion Vinea dans Un bâillement au crépuscule *que Tzara écrivit* Viens avec moi à la campagne. *Quelques vers y rappellent les occupations auxquelles ils consacraient le plus clair de leur temps. Tzara écrit:*

« Sous les noyers, où passe le vent lourd comme un jardin de tempêtes / Nous jouerons aux échecs / Tels deux vieux pharmaciens ».

Vinea confirme le renseignement en y ajoutant des précisions supplémentaires;

« Il faisait chaud, des sophas profonds, du café sur la table, Tristan Tzara, tandis que tu prêtais l'oreille à l'événement / le garde-forestier sifflait son chien / et les cerfs, le museau plongé dans les eaux du lac, y buvaient des étoiles / mais j'ai écrit ces vers / en souvenir des heures consacrées aux échecs / dans la forêt où j'ai lu Nietzsche. » *(Souvenirs d'été)*

Les cercles littéraires où les deux jeunes gens s'étaient introduits représentaient l'extrême pointe du mouvement symboliste. Etouffé dix ans durant par les traditions idyllistes, toutes puissantes dans les lettres roumaines, le symbolisme jaillit vers 1910 avec une violence qui était l'effet de la compression. Frondeur, il s'élevait contre les tabous esthétiques. Dans une Chronique artistique *parue dans « Seara » (n° 1143, 1913), Tudor Arghezi soutenait ces tendances agressives: « Tout comme les idées, disait-il, le génie s'est vu contraint de combattre l'univers à coup de pierres. Et il précise: « le public, masochiste, ne déteste pas d'être rossé en allant visiter une exposition ». Tudor Arghezi ouvrit la page littéraire du quotidien « Seara » et plus tard, de « Cronica » aux représentants les plus rebelles du symbolisme: Adrian Maniu et Emil Isac. Le premier, notamment, joua un rôle des plus importants dans la création d'un certain esprit d'avant-garde. Dans une telle ambiance, l'irrévérence affichée par les symbolistes à l'égard des formules esthétiques consacrées dépassait la sphère initiale et se chargeait d'une énergie dissolvante imprévue que le contexte social augmentait de son côté. C'est l'heure où la presse de la Roumanie, restée neutre (1914—1916) voit croître considérablement son prestige parmi les lecteurs. Aiguillonnée depuis longtemps par les courants populistes, la conscience professionnelle des écrivains commence à parler haut. Le contraste entre cet état d'esprit et la condition humiliante à laquelle les habitudes culturelles condamnent encore les gens de lettres s'accentue violemment. On s'apprête à rejeter les vieux fondements spirituels et il s'agit d'être non-conformiste.*

Adrian Maniu découvre dans la prose de Laforgue (Moralités légendaires) *un persiflage ironique à l'adresse de l'acte littéraire lui-même; Il l'adopte en l'étendant à ses propres textes. La 3e livraison de « Simbolul » en 1912 contient une pièce intitulée* Mirela *qui tourne en dérision l'effort narratif et descriptif. L'inertie verbale intervient systématiquement pour miner les intentions littéraires. Les journaux tapissant les murs de la chambre du héros « pendaient, décollés, comme les feuilles d'un automne typographique »... Le héros fait part de ses soucis en un style parfaitement absurde: « les lettres que j'envoie à mon oncle reviennent non ouvertes, là où peut-être on néglige de les affranchir, là où peut-être il reconnaît mon écriture ou possède des domestiques bien stylés ». Le dialogue se poursuit au moyen de réductions délibérément mécaniques:* « — Mirela va-t-en chez l'oncle / Et Mirela dit: j'y vais / Brutus dit: notre amour le touchera / Le train s'ébranlait... »

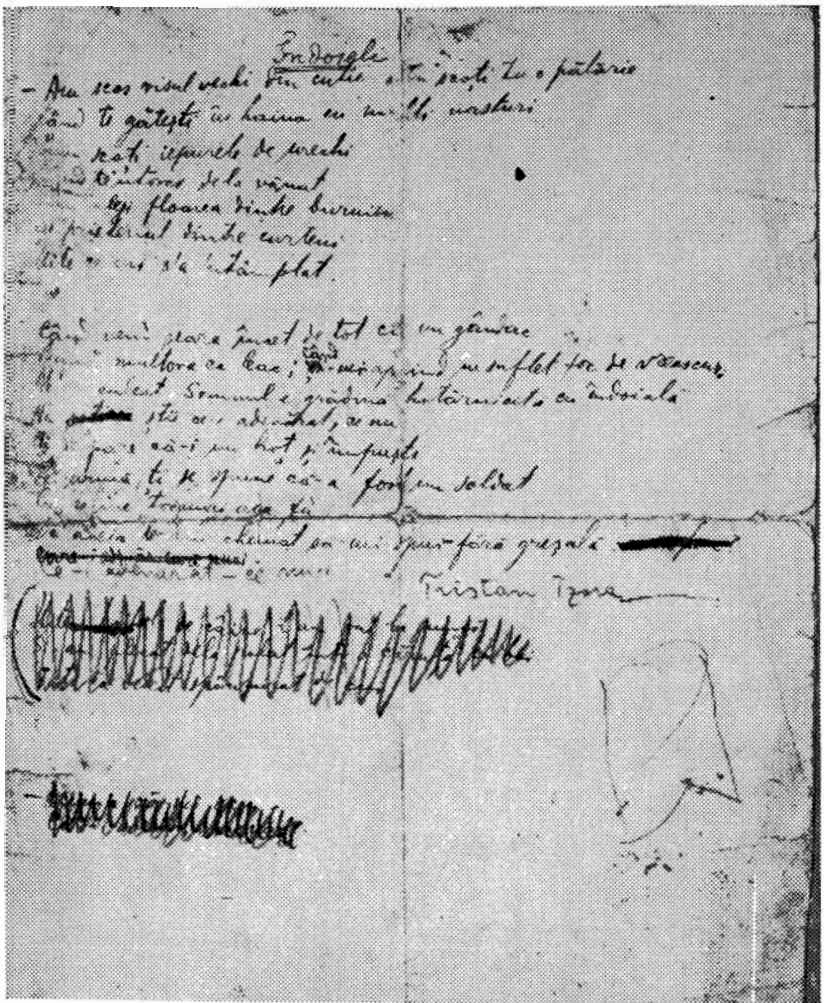
L'emploi délibéré de la dissonance *(Hugo Friedrich y découvre le symptôme principal d'une poétique nouvelle: « Die Struktur der modernen Lyrik », Rowohlt, 1956), Adrian Maniu l'avait déjà préconisé dans sa* « Romance du Pendu » *(« Seara », 1914) où la parodie du sentimentalisme n'épargne même pas les gestes funestes:* « est-ce toi qui m'as oublié? / Est-ce moi qui t'ai abandonnée? Dans le doute / inutile d'en discuter / Je me trouve « plus haut » / j'occupe enfin une « situation sociale » / J'en ai fini / J'ai commis une discordance / La galerie et la tombe ont beau s'en moquer, et l'attente / lorsque le vent, très comme il faut / te chante la résignation dans ses sérénades / et donne libre cours à sa fureur / tout bas et lentement / gravement, étrangement / sous le réverbère ».

Les impertinences, remplissant les mêmes fonctions, abondent dans le poème Salomé *(1915) que Ion Vinea commentera sans taire son admiration (v. « Cronica », 13, 1915). A l'instar de Laforgue, Maniu multiplie à dessein les inadvertances historiques: Hérode élève des « vers à soie » dans le parc de son palais, Salomé fredonne une chanson populaire valaque, la tête de St. Jean-Baptiste est posée sur un plateau de pâtisserie... Les*

lamentations princières sont interrompues par des remarques prosaïques et grossières: « La lanterne rouge du bordel vient de s'éteindre soudain. . . » Le poète ouvre à tout instant des parenthèses ironiques: « Salomé exécute les deux premiers pas; on admirera surtout le premier. On entend passer les charrettes des boueux. Les ouvertures des fours où cuit le nouveau pain azyme ensanglante violemment la clôture du jardin. On fait la relève de la garde. Quelqu'un aiguise un couteau ou bien c'est un oiseau qui chante. Le cuisinier éventre des poissons de métal. Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse. Le ciel est maculé de volonté ». L'exemple donné par Adrian Maniu fut certainement contagieux pour ses jeunes admirateurs. Ion Vinea voyait dans Salomé *un « postillon de la poésie ». Sous le vers qui, tel un fouet, « tremble, serpente ou se brise au vent », il mène l'auteur au grand galop, « au son des grelots sur les routes les plus défoncées et les moins fréquentées ».*

Les milieux littéraires, que Tristan Tzara et Marcel Ianco fréquentaient en compagnie de Ion Vinea avant leur départ pour Zürich, connaissaient Brancusi. Dans « Seara », Tudor Arghezi attirait l'attention de ses lecteurs sur ce paysan génial. Les bizarres compositions d'Urmuz elles-mêmes semblent avoir circulé sous forme de manuscrits. Adrian Maniu se souvient d'avoir souvent récité la fameuse fable: « Plusieurs chroniqueurs, dit-on / Manquaient de culottes turques. / Ils prièrent Rapaport / De leur délivrer un passeport... »

Adrian Maniu raconte volontiers que l'esprit facétieux de ce cercle était entretenu par un personnage de la famille Vaché-Cravan-Leybold: Hugo Bacher, le secrétaire de N. D. Cocea. Mi-journaliste, mi-aventurier, celui-ci passait pour être l'inventeur de la « tasse à café ayant l'anse à gauche » ainsi que des « pantoufles à répétition », c'est-à-dire de celles qui ont la propriété de faire « clap-clap ». Bacher jouait à ses jeunes amis des tours cruels au téléphone. Tzara s'était donc formé dans un milieu propice au tempérament rebelle qui se manifestera à Zürich. Reste à savoir ce qu'il connaissait au juste du mouvement d'avant-garde européen. Dans ses notes prises au jour le jour et publiées sous le titre « Die Flucht aus der Zeit » (Duncker & Humblot, München u. Leipzig, 1927), Hugo Ball écrit qu'au cours des premiers spectacles Dada, Tzara lisait des vers de Max Jacob, d'André Salmon et de Laforgue.



Manuscrit appartenant à la collection du poète Saşa Pană. Le poème a été publié dans le volume *Premiers poèmes de Tristan Tzara* (1934)

Fritz Glauser, qui, lui aussi, avait participé aux soirées du cabaret Voltaire, se souvient que « l'ambassadeur de l'art nouveau », nom sous lequel on lui avait présenté le jeune émigrant roumain, l'avait aussitôt accablé sous une avalanche de noms portés par d'illustres inconnus. Il s'en excuse: «Qui donc alors avait entendu parler de Blaise Cendrars, Max Jacob, du douanier Rousseau, de Picasso, Derain, Franz Marc ou Kandinsky?» («Das war Dada», Dichtungen und Dokuments, Sonderreihe d.t.v. München 1963).

Cet entretien eut lieu presque dès l'arrivée à Zürich de Tzara car, ainsi que le rappelle Glauser, l'étrange poète, de petite taille, dont le grand front semblait comprimer le reste de la figure qui disparaissait derrière un énorme monocle et un immense papillon noir, n'avait pas encore obtenu son permis de séjour en Suisse. Peu après Tzara se disposait à tenir au cabaret Voltaire une conférence sur « l'expressionnisme et l'art abstrait ». Il entretenait une correspondance suivie avec les futuristes italiens et l'avant-garde française groupée autour d'Apollinaire. On a peine à croire qu'un séjour de quelques semaines à Zürich et la découverte d'Arp et de Ball lui avaient suffi à accumuler toutes ces connaissances. Glauser se souvient que Tzara ne pouvait oublier la visite faite par les futuristes à Bucarest. Tous vêtus de gris, chapeaux gris, chaussures de daim gris, leur apparition l'avait beaucoup frappé. « La gloire de Marinetti l'empêchait de dormir ». « Dadaïsme — disait-il — sonne beaucoup mieux que futurisme ».

Tout permet donc de supposer que Tristan Tzara était déjà fort bien informé sur l'avant-garde européenne avant de quitter la Roumanie. La source de ses informations demeure toutefois mystérieuse. Dans les milieux symbolistes, le poète Ion Minulesco était toujours à l'affût de nouveautés. Il rapportait d'ailleurs de Paris les derniers livres parus; sans doute avait-il répandu parmi ses amis les vers d'Apollinaire. On en conclut sans peine qu'un esprit curieux pouvait rejoindre André Salmon, Max Jacob, Blaise Cendrars, le douanier Rousseau et la peinture cubiste. Le 3e numéro de « Simbolul » nous offre d'ailleurs un indice révélateur. On y signalait la parution du livre consacré au cubisme par Metzinger et Gleizes. Ce dernier s'associera à Marcel Duchamp et à Francis Picabin pour fonder en 1915 la revue pré-dadaïste « 291 ».

De Zürich même, Tzara continuera à collaborer avec le mouvement roumain d'avant-garde. Son nom revient fréquemment dans les revues « Contemporanul », « Punct », « Integral », et «Unu», sinon sous des textes spécialement écrits pour ces publications, du moins dans la traduction de ses nouveaux poèmes; on continuait à suivre ses activités parisiennes. Ses amis roumains lui demeuraient fort attachés et ne cessèrent jamais d'invoquer son autorité. Nous l'avons même découvert parmi les représentants du groupe « Unu » dans la galerie de portraits duquel il figure (v. n° 27, 1930). Les différents aspects du contact ininterrompu qu'il gardait avec l'avant-garde roumaine ont d'ailleurs fait l'objet d'une communication présentée récemment à Paris par le poète Saşa Pană sous les auspices de « l'Association pour l'étude du mouvement Dada » [5] *et accueillie avec le plus vif intérêt.*

Nous espérons que tous ces détails donneront une image plus exacte du bagage intellectuel avec lequel Tzara s'installait à Zürich et de son expérience de « pyrotechnicien ». René Lacôte voyait juste quand, parlant de Dada, il disait:

« Si les premiers rugissements du nouveau-né furent si tonitruants, c'est bien que Tzara avait déjà de la voix ».

---

[5] « Bref aperçu sur la littérature d'avant-garde en Roumanie entre les deux guerres mondiales et la présence de T. Tzara dans les périodiques roumains de l'époque (27 avril 1966)

ne plate-forme suffisante pour plusieurs considérations d'ordre statistique. On en compte 38. Notons que le grand poète roumain manifesta, dès son adolescence, le plus vif intérêt aux œuvres du folklore. Les textes étudiés présentent les années passées par Eminesco à Vienne et à Berlin. Ce sont pour la plupart des textes transylvains; on ignore si le poète les recueillit lui-même ou se contenta de les transcrire. C'est à la période viennoise également que remontent plusieurs textes en langue allemande portant sur divers aspects du folklore.

Voici, pour commencer, quelques considérations sur les formes de structure ouvrant le cycle de ces cantilènes. Onze des trente-huit doïnas débutent par la formule bien connue: *Feuille verte de l'ancolie... / Feuille verte du bois de cerisier... / Feuille verte des fruits noirs... / Feuille verte des reinettes... etc.*

Ce phénomène se produit aussi dans d'autres littératures populaires de l'Est et du Sud-Est de l'Europe. Si je ne me trompe, Franz Liszt le nommait « Einsingen» ou « rentrée» et prouvait par là qu'il comprenait parfaitement le caractère spécifique de cette structure. Ces formules, qui représentent de 5 à 25% du nombre total des vers (écart considérable qu'explique, dans une large mesure, la brièveté de plusieurs cantilènes, véritables *tenys hains* du flageolet de la muse populaire roumaine) ne doivent pas leur intérêt à ce qu'elles expriment ou paraissent exprimer. Malgré la grande variété des références à la flore du village, leur nature métaphorique presque stéréotype les pousse moins à intégrer le chanteur et sa cantilène à l'univers physique ambiant qu'à offrir à celui-là un point de départ énergétique — phénomène psychologique digne de retenir l'attention — qui lui permette de vaincre son inhibition et de traduire par sa *doïna* ses états d'âme à la mesure de son talent poétique. Aussi, quelque poétique qu'il soit parfois, le caractère redondant de ces formules de structure ne laisse pas d'être évident. En d'autres endroits, cependant, l'élément botanique — feuilles, fleurs, fruits — que ces formules invoquent de préférence, cède la place à la faune du monde ambiant: *Tourterelle ou rossignol, Pourquoi chantes-tu dans la fraîcheur de la nuit? / Petit poulet venu du bois / Va dire à ma belle, etc.*

Ces formules, manifestement moins étrangères au contexte, sont moins redondantes. On saisit néanmoins aussi leur caractère de point de départ énergétique. Les choses changent dans telles doïnas dont le ton narratif refuse la formule, pour ainsi dire, à priori: *Un soir de l'été dernier / Je couchai dans l'herbe, à la belle étoile...*

Il faut ici être très prudent car, dans nombre de cas, l'origine de ces vers remonte soit à un texte emprunté à la littérature proprement dite, soit à un texte composite assez incohérent. C'est le cas de la doïna qui, dans le recueil de Mihaï Eminesco, commence par: *La prairie crie, la prairie braille*, elle est empruntée, comme l'a prouvé Nicolae Iorga, à Costache Conachi; quand à la doïna *Hélas, ma pauvre route*, elle est manifestement composite et faite de bribes glanées çà et là. Anonymes, ces vers ne relèvent pas de textes *composés* selon les lois éternelles de la chanson populaire, mais d'œuvres *produites*, pour des raisons différentes et malgré une finalité voisine.

Revenons aux textes populaires authentiques. Au moment critique où la doïna « éclate» nous remarquons que le rapport objet-sujet peut s'établir aussi selon des procédés différents de ceux qui sont issus des formules structurales étudiées plus haut. Ainsi le jeu spontané de l'expression poétique use souvent en amour (dans ce que Max Scheler nomme la Du-Evidenz) du vocatif: *Pourrais-tu, la belle, vraiment dire... / Ô ma belle, ô ma chérie...*

Cette formule dynamique, qui plonge du premier coup le chanteur populaire dans le torrent de la confession lyrique, culmine parfois par un dialogue animé: — *Tu t'en vas, pauvre homme, / Et je me languirai de toi! / — Toi, la belle, tu ferais mieux...* où la ligne de démarcation séparant le point de départ énergétique de la doïna proprement-dite est manifestement effacée. On peut toutefois se poser la question: l'alternance des questions et des réponses qui composent le dialogue de la confession lyrique (et les réponses sont souvent piquantes) n'aide-t-elle pas à vaincre les diffficultés dans l'affirmation de certaines vérités qui autrement risqueraient de rester inexprimées?

La disparition du point de départ énergétique est surtout frappante dans les doïnas à caractère méditatif où, par suite de la force conceptuelle du chanteur anonyme, la méditation, délivrée de toute inhibition, s'élève de la contemplation de l'état subjectif ou du milieu environnant à une contemplation supérieure: *Les amours, pauvres amours, / Les amours ne sont point faites / De mûres ou de poires... / Les étoiles qui brillent au firmament / Meurent toutes au petit jour, etc.*

Ici, néanmoins, l'œuvre est guettée par le danger d'un excès de raisonnement. Fait remarquable au point de vue de la théorie de l'information et qui contraste avec le phénomène de redondance. Compte tenu du rôle joué par la redondance dans le déroulement normal de la transmission de certaines informations, nous dirons que la redondance (représentée en l'occurrence par des struc-

tures poétiques de point de départ énergétique) accompagne généralement une confession authentique, en profondeur, qui, sous l'angle artistique aussi, atteint un niveau appréciable tandis que la déduction logique, qui accorde plus de prix aux idées qu'à l'âme, sert assez mal et la compréhension et l'émotion (voir *H. Marko*, Physikalische und biologische Grenzen der Informations-übermittlung, 1965).

Si, après avoir analysé les structures des formules introductives par quoi débutent les cantilènes d'amour appartenant à la collection de Mihaï Eminesco, nous examinons leur contenu métaphorique, nous n'aurons guère de mal à déceler ici aussi le rôle essentiel de certaines structures. C'est ainsi que dans la plupart des doïnas consacrées au « désir nostalgique» ou, ce qui revient presque au même, au feu intérieur, un certain nombre de vers, aisés à identifier, en décrivent les effets psycho-physiques immédiats (attente, tachycardie, manque de sommeil, insomnie, hypotonie, crises de larmes, etc.), bien connus de l'endocrinologie depuis les travaux de Canon et de Maranon sur les manifestations spécifiques des états d'âme exacerbés. Ces cantilènes, le folkloriste qu'était Eminesco les étudie d'abord en *observateur:* il les enregistre, les examine, les compare. Ses manuscrits, couverts d'une foule de corrections avec encres de différentes couleurs, de copies, de strophes barrées, témoignent d'un travail intensif. Pourtant, le créateur en lui ne tardera pas, à travers ses angoisses spirituelles, à revêtir la substance de l'ancestral lyrisme roumain d'une expression artistique visant toujours plus à la perfection; il est dès lors devenu *participant.* C'est ainsi qu'en pleine période folkloriste Eminesco synthétisait dans le portrait de « l'Empereur nostalgique» *(Călin le Fou)*, à qui ont été ravies ses filles, les caractères spécifiques de l'hypotonie. Un vers résume le portrait:

« *Voici beau temps qu'il a oublié sa pipe et qu'il broie du noir*»

Peu après, ces jeunes filles entonnent trois cantilènes disposées en une gradation magistrale; toute l'étiologie de la nostalgie y est admirablement décrite. Eminesco usera du même procédé dans le conte en vers *la Jeune Fille du jardin doré*, où les trois héros languissent de « désir et brûlent des fièvres de l'amour». L'action, savamment menée, jette le dragon aux pieds du trône céleste tandis qu'il supplie Dieu de l'absoudre: « *J'éprouve tant de nostalgie et d'amour / Que mon cœur éclate et que je souhaite la mort...* »

Après une longue période de gestation, pendant laquelle la fable originelle subit une transformation radicale, le motif de ce poème contribuera à la genèse du chef-d'œuvre du lyrisme roumain, *Hypérion*, où le thème de l'amour nostalgique revêtira sa plus subtile image poétique, celle qui exprime l'ensemble des sentiments humains, nos pensées et nos aspirations les plus intimes, et surtout cette conception particulière de la vie qui englobe la totalité des expériences passées, en un mot: l'idée personnelle de la dignité et du bonheur. Le poète, il va sans dire, n'a pu atteindre de pareilles cimes qu'au prix d'une existence intensément vécue. Les chutes et les triomphes successifs se reflétaient, sous différentes formes, dans son œuvre dont l'expression procède toujours de l'idée que la primauté appartient à la vie qui est liberté, création, génie. Dans son adolescence Eminesco avait déjà chanté son amour passionné pour sa patrie et, pour sensibiliser son ardeur, s'était servi d'une métaphore: « âme brûlant d'une nostalgie sans bornes» *(De l'étranger)*. Par la suite il avait approfondi peu à peu le rapport connaissance-objet en tant que relation du tout et de la partie. Ce n'est donc pas l'effet du hasard si, dans la cosmogonie exprimée dans sa *Première Lettre*, il finit par user d'un mode d'expression fort proche de celui de *Hypérion* et par conférer au désir nostalgique les qualités de l'éternel dynamisme de l'univers: *... des colonies de mondes perdus, / Longeant des sentiers inconnus, viennent des grises vallées du chaos Et forment des essaims lumineux qui, jaillissant de l'infini / Sont poussés vers la vie par un désir sans bornes.*

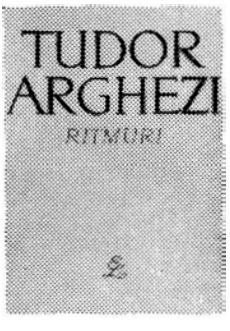
Ce serait, à notre sens, faire de vains efforts que de rechercher les influences étrangères — théoriques, mythologiques et philosophiques — dont la genèse de ces vers porte l'empreinte; les relever, malgré l'exactitude scrupuleuse de plusieurs érudits, n'ajouterait pas grand-chose aux manuscrits du poète qui nous livrent sans truchement les réflexions que lui ont suggérées la lecture de Kant et de Schopenhauer, ainsi que la traduction allemande de *Nasadasia*, ce mythe cosmogonique du Rig Véda. Au reste, l'étude des « sources» — quelque inédit que d'aucuns croient leur point de vue — est d'avance vouée à l'examen du seul contenu; il est clair qu'elle est impuissante à aborder le côté esthétique de l'œuvre d'Eminesco.

L'étude des structures de l'œuvre d'Eminesco procède de la nécessité impérieuse de situer à un niveau supérieur sa complexité, sa profondeur et son authenticité. Cette étude, qui intègre la pensée d'Eminesco aux caractères les plus spécifiquement nationaux de la culture roumaine, se fonde sur le passage du phénomène à l'essence, pour souligner la croissance organique de cette pensée au sein d'une cosmologie bien déterminée, issue des efforts faits par le poète pour approfondir sans relâche les secrets de la vie dont le dynamisme oscille entre les deux pôles de la nécessité et de la liberté.

la vie des livres

CHRONIQUES

RYTHMES



Le recueil de Tudor Arghezi, *Rythmes* (« Ritmuri », paru aux Editions Littéraires) est un kaléidoscope de vers nouveaux et anciens, venus de toutes les zones de la sensibilité du poète. Les poèmes qu'il contient ne viennent pas concurrencer les autres, ceux qui sont décisifs, représentatifs; ils se contentent de les nuancer, de sorte que certains paraissent — et sont en réalité — des variantes des *Psaumes* ou des *Fleurs de moisissure.* Même à ce titre, ils méritent d'être connus: l'art arghézien est le même, toujours, et là où l'on s'y attend le moins, les métaphores ouvrent une perspective nouvelle. Pratiquement, le pouvoir d'inventer des images est illimité; si nous acceptons qu'en poésie aussi les grands mythes se répètent, on comprend que la reprise d'un symbole sur un plan différent de perception, et avec des images fraîches, puisse donner de véritables satisfactions esthétiques.

Reconnaissance et *la Ronde de l'Union* sont des poèmes patriotiques, le dernier est conçu dans un style allégorique de fête. Dans d'autres vers *(Mésange, Icône, Il y eût, Mes mésanges)* nous retrouvons la solidarité avec le petit monde des bêtes, des *Vers du soir.* Là, comme dans *Inscriptions sur un éventail, la Larme, Parfum,* nous découvrons un Arghezi délicat, gracieux, attentif à ce qu'il y a de suave et de cristallin dans l'univers.

Un geste tendre, un souvenir de famille, une larme, une tige mince et chétive, un oiseau niché dans la boîte à lettres, un arbre qui se balance, puis la mort d'un chien, sont notés en de petits poèmes élégiaques ou euphoriques. Cependant le registre sentimental, familial, en appelle un autre, grave, cosmique, existentiel, qui ne tarde pas à paraître. Et nous entrons alors, à proprement parler, dans la substance lyrique des *Rythmes.* Quelques poèmes *(les Grands silences, A toi, le Psaume muet, Deux steppes, Mon homme)* vont dans le sens des *Mots assortis* et d'œuvres plus récentes; d'autres *(Malédictions de vieille, Deux affamés, Tecla)* sont de la pâte épaisse des *Fleurs de moisissure.* La tonalité est la même et, dans un cas comme dans l'autre, sans accents nouveaux, bouleversante. Méthodiquement, à l'aide d'éléments sortis d'images inédites, Arghezi agrandit sa mythologie poétique, irréductible, où la peur de la mort, la nostalgie de l'absolu, la sensation de décomposition du moi et, par cela, de l'univers, s'harmonisent en une expression, unique par sa force de matérialisation. Comme dans *Poèmes nouveaux, Cadences, Syllabes,* les gestes énergiques de dénégation se dissolvent en chagrins, en tristesses apaisées, en regrets, bref, en actes de négation philosophique où n'entre aucune violence de pamphlétaire: « *Tu voulais oublier totalement, oublier tout / Et, l'essayant, tu vis que ce n'était pas possible. / Y a-t-il un remède? Qui te l'apporterait? / Car les morts, eux aussi, s'entassent en toi.* »

On a dit que l'essentiel, chez Arghezi, c'est le sentiment d'oscillation entre deux univers de densités différentes, entre le réel et le spirituel, le tellurique et le céleste. Dans sa poésie méditative plus récente, le plan existentiel est décisif et la perspective de cette opposition change. L'univers est

réduit au destin individuel et c'est par ce télescope unique, grossissant, que tout est regardé. Il semble qu'Arghezi domine maintenant ses impulsions contradictoires, en regardant les choses de plus haut, d'une manière plus sereine. Comme toujours chez lui, cette attitude n'est pas définitive et l'auteur peut à tout moment adopter des positions plus incisives. Mais dans ses *Rythmes* d'à présent, les insatisfactions spirituelles ne prennent plus en tous cas de formes violentes. Retenons cependant la sensation de nuit épaisse, de solitude cosmique, de mystère insondable dans l'ordre matériel et transcendant, des *Deux steppes:* « *La route s'est dévidée du monde comme une ficelle, / des pelotes de routes gisent dans l'étang / La grange n'a rien laissé dehors / La nuit est enfermée derrière de lourds cadenas / / ... Allons, cheval, allons, chien, A bout de force / frappons du poing sur la terre.*» *Le Psaume muet* et *Mon homme*, poèmes de facture dramatique, faustienne en quelque sorte, donnent la même sensation d'exil dans un cimetière des rêves échoués, d'énigmes inaccessibles, d'antinomies irréductibles, morales et spirituelles. Dans cette représentation romantique, spiritualiste, l'univers est muni de lourdes barres de fer et de cadenas: ce que l'œil observe disparaît, se perd dans l'inconnu, tout est mis sous scellés, tout est maudit. Issu du drame de l'existence individuelle, de l'anxiété, le lyrisme devient de la sorte cosmogonique et suggère l'image d'un univers absurde, hostile, inaccessible, un jeu de forces obscures. La lumière de la conscience devient, alors, inutile et le poète ressent la nostalgie d'une existence amorphe, non-différenciée: « *Tu aurais mieux fait de m'oublier attaché à une racine / Pour que le temps me précipite, tronc pourri, sur elle / Et que je ne porte plus, menée par le vent jusqu'à l'étoile / La lampe errante de mon étincelle de lumière. / / L'épine et le silex et le fer me griffent / Et j'endure dans le siècle la tentation de mon rêve perfide / A quoi sert à la créature le joyau / Qui étincelle dans la boîte où tu l'as enfermé ?*»

Dans *Rythmes*, l'Arghezi sentimental, ou faustien et anxieux, est doublé du poète de la matière dégradée, de la misère physiologique, du lyrique en un mot, très sensible au grotesque et à ce qui est caricatural. *Malédictions de vieille* et *Quelle irruption* renvoient, comme l'indique l'auteur, au cycle plus ancien des *Chroniques* (1943); *Deux affamés*, *Tecla* renvoient aux fameuses *Fleurs de moisissure*, aussi les poèmes en question doivent-ils être intégrés dans leur contexte lyrique originaire. La malédiction, traditionnelle dans la poésie roumaine, peut être tout d'abord entendue, chez Arghezi, comme un pamphlet où la violence haute en couleurs de l'expression, l'accumulation d'attributs infamants et les représentations grotesques ont un effet de dénigrement absolu. Mais sur un plan supérieur, l'accumulation de détritus, d'éléments inférieurs de la matière, de représentations du pathologique s'organisent en une profonde vision lyrique. C'est la vision des forces dévorantes de l'univers, de la dégradation de la matière minérale, de la germination larvaire et de la prolifération monstrueuse; chez Arghezi, tout revêt l'aspect d'un complot de la vermine: le frémissement colossal des blattes et des poux, des grenouilles, des sangsues et des vers, des chenilles noires, des araignées et des cafards dévorants confère au poème une sensation d'oppression macabre, apocalyptique.

Il serait difficile d'inventer contrastes plus abjects, souffrances plus atroces, puanteurs plus écœurantes, matières plus pourries, en état d'égaler l'image de ces malédictions solennelles, méticuleuses, savantes. Chose curieuse, la poésie émane ici de la justesse du détail hilarant, grotesque, De même que dans la prose du romantisme noir, il existe une poésie qui tire ses éléments figuratifs des régions patibulaires et tératologiques, En dépit de l'horreur que suscite le laid en art, les virtualités esthétiques de cette poésie ne sauraient être contestées. Dans les poèmes argheziens, la faculté de concrétiser et d'inventer des images de la dégradation physiologique dans un style quasi biblique élève tout, bien au-dessus de la somme d'insanités et d'adjectifs mordants. Derrière la valorisation esthétique de la laideur, il y a, dans les malédictions argheziennes, un sens éthique; celui-ci découle dans le cycle des *Rythmes* comme dans tout le cycle des *Chroniques*, de l'aversion morale à l'égard de tous ceux qui menacent les traditions populaires, et à travers elles, la beauté virginale du pays.

Le procédé consistant à associer le suave et le grotesque — qui est propre à la poésie des *Fleurs de moisissure* — se retrouve dans *Deux affamés* et dans *Tecla*, poèmes narratifs, voire anecdotiques. Ce qui est intéressant, ici, c'est le portrait, dont les lignes hésitent entre le tragique et le grotesque, le gracieux et le trivial. *Le Maladroit*, dans un ordre différent, est un poème du ratage, dans le même ton indécis, à la fois bouffon et grave. A propos de bouffonerie, rappelons également le dialogue humoristique de *Premier mars*. L'interlocuteur, ici aussi, est la mort, la noire fiancée, l'insatiable guetteuse. *Ilie au ciel* est lui aussi un poème mémorable, qui rappelle Anton Pann, avec des accents de fine bouffonerie. Nous découvrons là un Arghezi hagiographe, comme dans les vieux textes relatant la vie des saints. Ilie est un villageois plein de ruse, décidé à se rendre au paradis, chez le Bon Dieu, pour apprendre pourquoi son lopin de terre est improductif et pourquoi la pauvreté le poursuit. Les préparatifs du départ sont savoureux, mais c'est dans la représentation apocryphe, parabiblique, de la vie de l'au-delà, en l'espèce du transcendant, que l'on sent véritablement l'aile de la poésie arghezienne. Comme dans *la Tziganiade* de Budaï-Deleanu, le paradis est un endroit où l'opulence prend des formes colossales *. A travers des lieux déserts, Parpanghel traverse neuf douanes et neuf ponts étroits pour arriver dans un jardin de délices où coulent des fleuves de lait, des ruisseaux de beurre, dont les bords sont de polenta, où les coteaux sont faits de fromage et de lard, tandis qu'aux feuilles des arbres pendent des croissants, des pains d'épices et des craquelins.

---

* Voir *Revue Romaine, no* 4/1965

Ilie, à l'instar de Parpanghel, imagine, que le paradis est un verger où tout a d'énormes dimensions: « *Le boisseau et le kilo / Y sont à n'en plus finir, / L'écuelle aussi grosse qu'une auge / La cuillère grande comme ça / Le rôti comme un balai / Le pain comme une couverture / Pour aiguiser l'appétit un verre / Aussi gros qu'on caneton / Ou qu'un oison / Au déjeuner une dame-jeanne de vin / Ou bien une futaille / S'il reste encore de la place / ...*

Cette vision ménagère et humoristique du ciel associe tous les éléments de l'univers, la Grande-Ourse, la Petite-Ourse, la Lune, les Constellations, aux questions culinaires. Les saints ont la nostalgie de la vie rustique et, dégoûtés des fruits du paradis, aspirent à la bouillie paysanne. La poésie découle de la représentation du monde transcendental sous la forme d'un fantastique naïf, rural, avec un art qui rappelle celui des vieux peintres d'icônes.

EUGEN SIMION

LA PROSE DU POÈTE

Poète apprécié de l'entre-deux-guerres, il était donné à Vasile Voïculesco (1884—1963) de n'accomplir son véritable destin que de nos jours, ceux de sa vieillesse. Ces dernières années on pouvait lire souvent dans les revues ses vers passionnés, sa prose ciselée, et la publication de ses sonnets shakespeariens [1] fut saluée par des critiques unanimement favorables, à commencer par les lignes inspirées dont Perpessicius les accompagnait. La publication d'un recueil en deux gros volumes (*Tête d'Aurochs*, « Capul de zimbru» et *Le Dernier des Berevoï*, « Ultimul Berevoi», Editions Littéraires 1966) des nouvelles posthumes de V. Voïculesco est un événement culturel particulièrement significatif. C'est qu'en vérité, la littérature roumaine se voit soudain dotée d'un nouveau conteur. Accompagnées des pertinentes considérations critiques, que leur dédie Vladimir Streïnu dans son étude introductive, les nouvelles du poète entrent dans le circuit de la prose roumaine classique. Disposant de moyens très divers, Voïculesco a abordé la poésie, le drame, la prose. En tant que poète, il a fondu le conceptualisme des vers d'Alexandru Vlahuţă (sous le signe duquel il a débuté) avec le « démonisme» viril d'Alexandru Macedonski, poète au tempérament de feu, fanatique du verbe artistique. Vital et baroque, unissant les duretés poétiques expressionnistes au lyrisme « idéatique» d'un Paul Valéry — Voïculesco a terminé sa carrière de poète par des sonnets qui, poursuivant le fameux cycle shakespearien, donnent souvent au vers le ton sentencieux, gnomique des formules prosodiques du *Voyageur chérubinien* d'Angelus Silesius. Par leur vitalisme, fondu dans les moules précieux d'une prose travaillée avec la minutie d'un esthète, les narrations de Voïculesco s'intègrent dans cette même structure sensible complexe, où mysticisme et sensualité se rencontrent pour former une originale synthèse.

Il n'est cependant pas difficile de déterminer la place des récits de ce prosateur synthétique dans la tradition roumaine; comme il n'est pas difficile non plus de trouver les fils qui, en profondeur, relient cette prose remarquable à l'art propre au poète. Si *Sakountala*, par exemple, évoque la perfection des alertes narrations romantiques de Nicolae Gane [2], les *Tentations du père Evtichie* continuent la meilleure prose de I. L. Caragiale (*l'Auberge de Mînjoală* ou *Kir Ianulea*); dans *Soupe de pierres* on retrouve le réalisme parabolique de certains contes de Ion Agîrbiceanu [3], la tendresse profondément éloquente de *Bergeret* étant, elle aussi, à la mesure si humaine des nouvelles de ce dernier; *Ripaille au monastère* élève le niveau artistique de la satire autrefois illustrée par Damian Stănoïu [4], tandis que les Balkans romantiques, incarnés dans les fantasmes de Panaït Istrati, ou dans la prose aux lourds artifices du Dinu Nicodin [5]) (*Aghan*), revivent avec un même éclat dans *Alcyon — le diable blanc*. Enfin, l'esthétisme sui-generis de Voïculesco, dont les racines plongent dans le folklore, montre une autre de ses facettes et non la moins impressionnante, dans *le Dernier des Berevoï*, ou dans *le Lac mauvais* (dont la tragique atmosphère rappelle aussi les *Soirées du hameau de Dikanka*, de Gogol). Mais tous ces rapprochements, significatifs parce qu'ils situent la prose du poète V. Voïculesco par rapport à celle des conteurs roumains et étrangers,

---

[1] Voir Revue Roumaine no 3/1965

[2] *Nicolae Gane* (1838—1916), nouvelliste appartenant au cercle de la revue « Convorbiri literare»; il a cultivé l'humour, l'ironie subtile et le langage populaire.

[3] *Ion Agîrbiceanu* (1882—1963), prosateur roumain dont l'œuvre offre une image réaliste de la société roumaine de Transylvanie avant la première guerre mondiale et dans l'entre-deux-guerres.

[4] *Damian Stănoïu* (1893—1956), romancier et nouvelliste, connu par ses écrits satiriques dirigés contre les moines (les Ennuis du Père Ghédéon, etc.)

[5] *Dinu Nicodin*, écrivain appartenant au cénacle « le Sylphe» du critique E. Lovinesco; ses œuvres (les romans *la Révolution* et *les Loups*, le poème *Aghan*) se caractérisent par un style raffiné allant jusqu'à la préciosité.

ne suffisent pas à caractériser une œuvre narrative riche en substance et en recherches formelles totalement intégrées à la vision de base. C'est encore le sceau du style qui confère aux œuvres en prose de Voïculesco leur unité et leur originalité. La richesse lexicale s'est rarement rangée dans de plus authentiques, de plus coulantes périodes jamais ostentatives, qui donnent à la narration des fondements expressifs, à la fois grandioses et souples. Le style porte les faits, comme un grand fleuve porte des bateaux lourdement chargés,sur un élément massif et fluide. La fluidité expressive conférée aux passions des *Sonnets* se reconnaît dans cette prose élégante, si profondément nationale, si efficace avec ses éléments ruraux et naturistes que le poète a cultivés vigoureusement, d'une manière expérimentale, dès ses premiers cycles lyriques, *Prémices* et *Destin.* Et ce style, avec ses aspérités converties par la soie de la lumière, avec sa musique aux aspérités brillantes qui donnent un multiple relief à une vaste orchestration d'humanité, réunit dans ses polypes de cristal une vision du monde propre à l'auteur et que le mot *vitalité* concentre comme un symbole. Le sens de la nature vivante, reflétée sans la moindre ombre de lyrisme, donne une émouvante spécificité au parallélisme des instincts chez l'homme et chez l'animal dans *Morte-saison*, au mythe de la femme-poisson dans *la Truite*, à l'extase de la vie aquatique dans *le Pêcheur Amin*, à la fraternité de l'enfant et du serpent dans *le Serpent Aliodor*, à la virilité candide parmi les ombres de la forêt dans *Mission de confiance*, ou à la mystique de la désintégration du corps du « haïdouk» qui pénètre l'intégrité naturelle du tronc d'arbre, dans *le Secret du chêne.* Certaines des nouvelles de V. Voïculesco sont de petits chefs-d'œuvre, toutes révèlent, sous les fiorures du prosateur, le triomphe d'un poète tumultueux. Ainsi parfaite, la personnalité de l'écrivain prend sa place parmi les plus fécondes et les plus caractéristiques de la littérature roumaine.

ION NEGOÏȚESCO

LES JEUX DE LA COMPENSATION

La tradition du roman classique possède en Nicolae Crișan un continuateur zélé. Dès son premier livre, *les Cahiers de mes Amis* *) (1964), ce prosateur y prenait place. Même si certains artifices de construction modernisaient l'architecture générale à l'aide d'ornements extérieurs, celle-ci se maintenait dans la succession de la formule balzacienne ou tolstoïenne, copieusement illustrée dans la prose roumaine par des écrivains comme Duiliu Zamfiresco, au début du siècle, ou Liviu Rebreanu et Cezar Petresco, dans l'entre-deux-guerres. L'innovation apportée par Nicolae Crișan dans la composition de ce premier roman consistait à suivre, sous différents angles, la biographie d'un personnage unique: Titus Octavian Comes, médecin, homme faible, indécis, plutôt sentimental et par cela désarmé devant les épreuves que lui réserve la vie, mais chercheur aux étincelles de génie dans le domaine de l'oncologie. Dans leurs journaux intimes, deux personnages de l'entourage immédiat de ce médecin, auxquels se joint le héros lui-même, ont pour tâche de décrire la trajectoire de ce dernier. Tel le dispatcher expérimenté d'une cabine de télévision, l'auteur dirige les appareils qui doivent se braquer tour à tour sur le héros. Ses commentaires s'ajoutent à ceux des « cahiers de ses amis» pour former, du découpage de quatre films, différents en apparence, un « Bildungsroman» unitaire. La tonalité, le rythme de l'action sont néanmoins les mêmes quel que soit l'angle selon lequel le personnage est envisagé, ou le « cahier» duquel sont extraites les données biographiques.

Abandonnant cet artifice, puisque cette fois-ci la fresque entreprise nécessite une nette distanciation, le détachement par rapport aux héros et aux événements, *la Nuit des attentes* (« Noaptea așteptărilor», Editions Littéraires) est un nouveau roman qui témoigne de la même science du découpage, de la même faculté à sauter habilement par-dessus le temps et l'espace, à brosser un portrait par des détails exclusivement extérieurs, de la même science enfin de la narration et du dialogue. Le tempérament de

*) Revue Roumaine, no 3/1965

l'écrivain, descriptif par excellence, même dans les chapitres de confession de ses héros, a longuement étudié l'art de communiquer le caractère psychique au moyen des gestes et de la mimique. Peut-être auprès du sculpteur du même nom. (Nicolae Crişan est également sculpteur. Maints témoignages de son talent de plasticien ont figuré et figurent encore avec succès dans les expositions.) L'art du détail, de la concentration, le pouvoir d'exprimer le temps, la succession, au moyen de dimensions spatiales, d'instantanés, ont eu, dans la sculpture, une bonne école. La prose est venue décharger par des mots, des disponibilités longtemps comprimées; elle est venue prolonger dans l'expression parlée ce qui à d'autres occasions s'extériorisait au moyen de reliefs et de volumes. D'où une admirable exploitation des sensations visuelles. Le lecteur *voit* la scène, les hommes, les décors; le dialogue même des personnages est surtout fait du soulignement de leurs gestes et mouvements.

C'est dans ce don de créer sans cesse l'espace, les formes et les volumes que consiste principalement l'originalité de l'auteur; il faut y ajouter aussi la science du découpage dont nous parlions plus haut. Avec, relativement, peu d'armes, Nicolae Crişan entreprend une vaste fresque de la société roumaine de 1940 à 1944, depuis le Diktat de Vienne par lequel Hitler nous arracha la moitié du territoire de la Transylvanie roumaine, jusqu' au renversement de la dictature militaire fasciste de Roumanie par l'insurrection armée conduite par les communistes.

S'inspirant de son expérience de plasticien et, en même temps, de la tradition du roman-fresque, l'auteur forge une armature qui unifie sa construction, un élément de soudure entre les plans extrêmement disparates du livre. La famille Corda, de la ville de Tîrgu-Mureş, en plein centre du territoire arraché à la Roumanie pour une période de quatre ans, est appelée à former le ciment de l'action. Ses membres, ses collatéraux, des dizaines de personnages de tout âge, de différents tempéraments, de toutes les professions, sont dispersés aux quatre coins du pays par le tragique diktat d'août 1940. L'auteur suit la manière dont ils se séparent et se recherchent, s'assemblent ou se différencient, s'élèvent ou s'effondrent, dans une dépendance aussi étrange qu'étroite des événements socio-politiques où les deux pôles, en fonction desquels se nuancent et se décident les destinées des heros, sont, d'une part, le fascisme et la guerre, de l'autre, la radicalisation des masses, leur organisation et leur passage à la lutte ouverte qui mènera à l'insurrection armée d'août 1944.

Dans cette texture extrêmement compliquée, l'auteur ne manque pas d'établir une certaine hiérarchie dans ses personnages. Au centre de l'action — et de l'intérêt — se place un groupe de trois héros, la veuve Ana Bucur et ses deux fils, Teofil et Ion, qui appartiennent à l'une des branches — non la plus importante — de la famille Corda. Les pérégrinations de ces trois héros forment une géographie et une histoire humaines palpitantes, d'où le sensationnel n'est pas exlu; par contre, les autres membres de cette nombreuse famille restent chez eux et s'occupent de leurs affaires dans leurs villages, dans l'administration on dans les affaires privées. Mais les événements politiques qui se déclenchent vont changer radicalement le cours des existences jusque là ternes pour la plupart, et requièrent des réponses sans équivoque aux questions fondamentales de l'époque. Infatigable, l'auteur scrute chacun de ses personnages jusqu'à ce qu'il donne une réponse décisive, jusqu'à ce que son engagement dans un camp ou dans l'autre soit absolument clair. Entre les tons extrêmes, le blanc et le noir, que l'auteur emploie avec une égale désinvolture dans la peinture de ses héros, la variété des nuances intermédiaires est d'une exceptionnelle richesse. Tous les personnages du livre décrivent des trajectoires qui leur sont propres, aussi inattendues, à chaque moment, que logiques. La maëstria de l'écrivain se manifeste avant tout dans sa manière de conférer leur structure à ses héros, de les faire évoluer.

Sous ce rapport, *la Nuit des attentes* valorise habilement les vertus du roman d'aventure dans l'ensemble de la structure classique qui demeure traditionnelle. L'exemple des trois membres de la famille Bucur est concluant à cet égard. L'aîné des frères, Teofil, par exemple, s'évade de prison, rétablit ses liaisons avec le mouvement révolutionnaire clandestin, se livre à une vive activité de sabotage de la guerre hitlérienne, voyage sous différents noms conspiratifs à travers la Roumanie, est grièvement blessé, guérit, reprend son activité clandestine, est poursuivi au cours d'épisodes spectaculaires, disparaît et reparaît, non pas par miracle, mais grâce à son art subtil de combattant, pour prendre finalement part, à Bucarest, à l'insurrection armée du 23 août 1944. Le cadet, Ion, s'éprend follement d'une chanteuse, Maria Ban, pour laquelle il rate spectaculairement sa carrière d'officier, car il est renvoyé du lycée militaire. Bien qu'il ait le même tempérament que son frère Teofil, la route qu'il suit est tout à l'opposé. Les événements capitaux passent comme à côté de lui, sans qu'il s'en aperçoive, sans atteindre sa conscience, car son âme est tout entière à la jolie chanteuse qui, elle, passe avec désinvolture d'alcôve en alcôve, jusqu'à ce qu'elle épouse un magnat nazi établi en Roumanie. Le désespoir pousse le héros à des déterminations fatales. Il s'engage comme volontaire sur le front, où, reprenant peu à peu conscience, il traverse les phases d'une tragédie personnelle beaucoup plus grave que la déception amoureuse qu'il vient de vivre. Déchirée dans son âme de mère entre ces deux fils aux destinées compliquées, Ana Bucur s'efforce de les réunir ou tout au moins de les retrouver l'un ou l'autre et n'y réussit guère, bien que leurs routes se croisent parfois dramatiquement. Elle se rend chez tous les membres de la famille, les aide, les conseille, demande leur aide à son tour pour se retrouver un beau jour, emmenée par hasard, dans un camp d'extermination nazi, sur le territoire de l'Allemagne hitlérienne.

Les trajectoires de ces trois destinées forment ainsi une course hallucinante, au cours de laquelle, traversant des mondes et des événements historiques, les choses se clarifient graduellement. La route de Teofil Bucur, celle du révolutionnaire, devient celle qui polarise aussi toutes les consciences honnêtes.

Précisons que selon la meilleure tradition réaliste, tous les milieux avec lesquels les trois héros viennent en contact, comme aussi tout le clan des Corda, acquièrent brusquement de l'importance et se présentent au lectur, avec leurs problèmes graves et complexes (insolubles parfois), avec des dénouements entrevus. La petite et la grande bourgeoisie, le monde des affaires, la bohème littéraire et artistique, les étudiants, les petits marchands, les obscurs employés, puis l'armée où grandit le mécontentement devant la voie imposée par la dictature militaire fasciste, enfin, le monde rural et surtout le monde ouvrier d'où se lèvent sans cesse les principales réserves du mouvement révolutionnaire — tout cela constitue une fresque authentique, une chronique fidèle de la période historique dont nous parlions.

C'est dans cette ambition de ne laisser inexplorée aucune parcelle de la vie de toute une société, que réside le grand danger, celui d'une excessive agglomération d'hommes et de faits, au milieu de laquelle le lecteur risque non seulement de se lasser, mais aussi de se trouver à un moment donné désorienté. Pour établir des proportions, les hiérarchies inhérentes à une pareille construction, sans lesquelles les choses auraient été emmêlées, l'auteur a dû faire d'impitoyables coupures. Le fait est que chaque direction que prend l'action — et il y en a beaucoup — représente en elle-même un roman qu'il a fallu condenser; ce qui a constitué en général un gain pour l'intérêt, pour la dynamique du sujet, mais n'en a pas moins conduit, parfois, à un certain schématisme dans la psychologie des héros.

Il semble que Nicolae Crişan ait compensé, par sa vigueur narrative, ce penchant (conséquence de sa pratique en tant que sculpteur?) que nous avons mentionné dès le début et qui consiste à exprimer le fait psychique au moyen de détails extérieurs. S'il en est ainsi, la compensation s'est opérée à un échelon artistique des plus élevés.

MIHAÏ GAFIȚA

ÉCHOS

L'éditeur Peter Owen, qui offrit aux lecteurs anglais la version anglaise des romans Ion *et la* Révolte *de Liviu Rebreanu, a fait paraître la traduction de* la Forêt des Pendus *du même auteur.*

●

● Les Editions de la Jeunesse ont publié à Sofia, dans la collection « Ecrivains balkaniques», la traduction bulgare du roman *le Jeu de la Mort*, de Zaharia Stanco.

●

Le publiciste japonais Shiro Suzuki a publié aux éditions « Kobunshia» de Tokyo un volume intitulé *Invitation en Roumanie;* la même maison d'édition est en train de préparer la traduction en japonais de plusieurs romans: *Nu-pieds* de Zaharia Stanco, *l'Etranger* de Titus Popovici, *la Commode noire* de G. Călinesco, tandis que les éditions « Shine Nippon Shupan» feront paraître *la Révolte* de Liviu Rebreanu et *Le Festin de Rez Mihály*, de Nagy István.

●

La revue yougoslave « Razgledi» publie, dans son numéro de novembre 1966, un ample essai du poète roumain Gellu Naum, intitulé Certains aspects de la création poétique de notre époque. *Une revue parisienne, « Les lettres nouvelles», a fait paraître un article consacré à« La nouveauté dans la prose roumaine», signé par le critique roumain N. Tertulian.*

●

Les Editions Seghers, de Paris, s'apprêtent à publier dans la collection « Poètes d'aujourd'hui» plusieurs volumes consacrés aux poètes roumains Mihaï Eminsco, Lucian Blaga, George Bacovia, Ion Barbu, Al. Philippide et Maria Banuș.

●

La revue culturelle « Contemporanul» a fêté en 1966 son vingtième anniversaire. A cette occasion a eu lieu dans la salle de marbre de la « Scînteia» une réunion solennelle au cours de laquelle prirent la parole le professeur dr. Alexandru Balaci, vice-président du Comité de la culture et de l'art, le professeur George Ivașco, directeur de la revue, ainsi qu'un grand nombre de ses collaborateurs parmi lesquels nous citerons les écrivains Horia Lovinesco, Aurel Baranga, le critique Matei Călinesco, le mathématicien Grigore Moïsil, de l'Académie, etc.

Le poète finlandais Pentti Saarikoski évoque la beauté des paysages roumains dans un volume récemment paru aux éditions « Otawa» de Helsinki: Une chanson sur un chant, *dont le sous-titre est: Septembre 1966 en* Roumanie.

●

A Athènes vient de paraître la traduction d'une anthologie des œuvres du classique roumain Ion Creangă, précédée d'une préface signée par le poète Rita Boumi Pappa.

●

L'écrivain et poète Franyó Zoltan, de Timișoara, bien connu pour ses traductions de poètes roumains, vient de tenir une conférence à Vienne sous les auspices du Pen-Club autrichien, sur la poésie roumaine contemporaine.

●

Aux « Journées poétiques» qui se sont déroulées dans la capitale de la Hongrie, les poètes roumains Mihaï Beniuc, Miron Radu Paraschivesco, Szasz János, Aurel Gurghianu et Grigore Hagiu ont lu plusieurs passages de leurs œuvres.

CEZAR BALTAG:

REFLETS

Après La Commune d'or *(sa première plaquette, qui était une promesse plus qu'une certitude) et* Rêve planétaire *(où l'on découvrait en lui le poète des vastes espaces, du temps cosmique et de l'adolescence), Cezar Baltag exécute, dans* Reflets *(« Răsfrîngeri), paru aux Editions Littéraires), un bond dans de nouvelles zones lyriques. Dans l'ensemble le cadre est le même que dans le volume antérieur; plusieurs motifs, déjà évoqués, reviennent ici avec une insistance qui tient de l'obsession. La tonalité cependant est d'une autre nature, le registre sentimental plus grave, et plus insistant, l'effort de ne dire que l'essentiel. Dans* Rêve planétaire, *Baltag révélait un tempérament romantique, attiré par le colossal; il conférait des dimensions démiurgiques à l'être humain ou scrutait ses disponibilités d'ingénuité. Le jeu exécuté sur les ellipses des galaxies ainsi que sur les coordonnées d'un temps soustrait aux limites des choses mesurables ou, au contraire, renfermé dans des unités terrestres, devient, dans* Reflets, *prétexte à libérer un sentiment élégiaque, celui de passer, de glisser dans le non-être, ou bien — créature humaine assoiffée de perfection — de se heurter à des limites. On remarquera aisément que, sous ce rapport, l'ensemble des problèmes posés par* Reflets *traduit un état d'esprit que l'auteur partage avec plusieurs poètes roumains contemporains, et qui ne laisse pas de profiter des suggestions faites par Eminesco et Arghezi ainsi que des perspectives ouvertes par les vers de Lucian Blaga, Ion Barbu et Camil Petresco (dans* Transcendentalia*). Les recherches, usant de métaphores symboliques ou du langage conceptuel, visent à atteindre des réalités situées au-delà des choses palpables. Quand le poète évoque la vie, la mort, le temps, le destin, l'existence, la place dévolue à l'homme dans l'univers, il tend à dépasser les contingences du phénomène pour jeter l'ancre dans l'essentiel, dans le* noumène. *L'aventure est, tout ensemble, sentimentale (car elle engage l'ensemble des facultés affectives) et intellectuelle. Selon le cas, elle acceptera l'une ou l'autre des façons de vivre possibles. Quelque apparence qu'elle revête, on voit s'accuser la tendance à communiquer des expériences fondamentales, appelées à définir des vérités abyssales et troublantes, des états d'âme issus du contact de l'homme avec des réalités malaisées à représenter sous des formes rationnelles, sur quoi se projettent des reflets philosophiques et éthiques.*

Le mot qui donne son titre au recueil revient, tel un leit-motiv, dans presque tous les poèmes et définit, en langage quotidien, l'action qui consiste à projeter une lumière indirecte sur tel objet ou tel phénomène, et détermine aussi la propriété que possèdent les objets (les phénomènes) de réfléchir la lumière qui les frappe, d'irradier, de briller, de retransmettre. Au sens de Cezar Baltag, le reflet *est la métaphore qui indique la connaissance, la relation et la corrélation dialectiques de l'âme humaine et de l'univers, placés tous deux sous le signe du devenir selon la pensée d'Héraclite. Le tout et le rien, le proche et le lointain, nulle part et personne, la terre et le temps, une fois et jamais, Demain et Maintenant, le sommeil et l'état de veille, l'espace uraniste et l'espace terrestre, l'amour et la mort, l'éclair, le songe, l'ombre, le destin, l'heure et l'éternité, le visible et l'invisible, notions abstraites ou concrètes deviennent autant de réalités* qui réfléchissent *l'être humain ou* qui se réfléchissent *sur lui. Ceci exclut la sensation de solitude, d'exception ou d'insolite, au contraire, pour hausser le rapport à l'échelon d'un principe éternellement valable.*

Le poète se reflète dans « sa flamme de la route » (métaphore dont se revêt le galop fébrile de l'homme qui avance en âge); dans Reflet de l'arbre avide, *il se voit ravagé par la contradiction qui oppose celui qu'il est à celui qu'il est en train de devenir, tandis que, dans le* Reflet de l'ombre, *il tend « vers un infra-rouge entrevu » c'est-à-dire à se fondre dans le non-être; dans* Reflets dans la fontaine du destin, *son cœur est projeté, à une allure fantastique, dans « la pupille de chronos », en d'autres termes dans le temps éternel* « en vue d'une autre expansion, d'une retraite foudroyante du cercle dans le néant de son centre », *ce qui signifie de nouveau le retour implacable à la poussière, comme l'entendait Héraclite, l'existence ne consistant qu'en une succession cyclique des hypostases de la matière. Dans un poème qui est l'éloge de la germination, de la vie* (Reflet d'amour (Demeter), *la terre et le temps ne sont que* « deux fleuves éternels montant / et descendant ensemble, deux papillons munis d'une seule paire d'ailes / dont le mouvement énorme est l'été... / et l'automne... / l'hiver... et le printemps. / Et cuisson derechef, / et derechef sourire de femme attardée / derechef sommeil, derechef adolescence ... » *Dans* Reflet d'un éclair surpris par la nuit, *le cœur du poète se trouve être à minuit le* « château / qu'Hamlet traverse un livre à la main », *partant le théâtre des questions brûlantes et des grandes tragédies, la frontière séparant le songe de la réalité et le pur de l'impur. Le poème* Reflet dans Maintenant *est, sur les mêmes coordonnées fondamentales, l'aveu des liens osmotiques qui nous attachent au sol, à l'histoire, au présent et à l'avenir de la patrie:* « C'est là qu'est mon soleil, / c'est là que sont mes amis / *et* les fontaines, / l'horizon y est tour à tour / roue / colline, / cœur —» *Le passé étant gros de l'avenir, le présent se trouve donc, à l'état latent, inclus dans le passé et s'annonce comme réalité imminente:* « Mon cœur / alors / était Demain, / mon corps / était Demain, / mon sang / réchauffait un corps qui n'était pas né, / ma voix réveillée, / secouait, dans le noyau des semences, / les branches qui dormaient en-

core ». *Le présent, expression virtuelle des aspirations qui bourgeonnèrent à une époque antérieure, figure l'éternité comprimée, le pont jeté sur la rive de l'avenir.*

Le temps, revêtu de ses différentes valeurs, est d'ailleurs le leitmotiv du volume tout entier; il est un déroulement permanent entre un moins et un plus infinis; plutôt qu'une donnée neutre, il est une force dévastatrice, associée, simultanément et tour à tour, à l'idée de vie et de mort. Dans Reflet d'amour (Demeter), *il préside à la permanence de l'acte créateur, à la continuité même de la vie, assurée par la répétition des cycles de l'existence. Dans* Reflet d'amour (Astarté), *le point de vue est mélancolique, le « devenir » va de haut en bas. Astarté, image de la mort, broie le temps; elle berce la vie humaine, la fait osciller entre tout et rien, la déchire et finit par l'anéantir. Conçue en tant que « dernier reflet d'amour », la mort est, de fait, un des éléments fondamentaux, inhérents à la structure de l'existence, qui n'est qu'une permanente métamorphose de la matière et du rapport unissant « la terre et le temps ».*

AUREL MARTIN

ION CARAÏON :

ESSAI

Encore que ses tendances polémiques et son goût de la vaticination incitent Ion Caraïon à déployer un style et une gesticulation subtilement oratoires, tantôt agressifs et tantôt prometteurs de suavité, son langage est essentiellement métaphorique. La métaphore, qui est le chemin le plus court menant à l'énigme des choses, n'est pourtant pas pour lui cette clé unique qui permet aux poètes d'ouvrir toutes les portes de l'univers (métaphore-symbole), mais plutôt un réservoir de formes qui s'attirent ou se repoussent, solidaires ou hétérogènes par nature, qu'importe, car elles procèdent du torrent unique de la vie. Le poète est un pêcheur d'images qui jette ses filets bien loin, au plus profond des eaux. Dans leurs mailles s'agitent des exemplaires appartenant à toutes les espèces végétales et animales, créatures domestiques ou étrangement chimériques, façonnées par la nature ou inventées par la fable, peuplant les astres ou qui sait quelles galaxies. Un tri sévère de son répertoire de métaphores nous permettra d'identifier sa prédilection pour les domaines directement reliés à ce qui est organique, à la semence, au levain animé de la matière. Il semble même accuser une préférence pour la faune grouillante, la végétation touffue, l'inquiétante opacité de l'élément sylvestre. En réalité, cependant, les frontières de la poésie de Caraïon sont accessibles à toutes les images, d'où qu'elles viennent. Sous ce rapport, sa réceptivité forme contraste avec le reste de la poésie roumaine actuelle où domine la tendance à créer des univers limités au point d'engendrer des spécialisations obsédantes, fût-ce en matière de vocabulaire. Pour situer Ion Caraïon, il faut se rapporter à Tudor Arghezi. Disciple émancipé du « psalmiste », il n'en demeure pas moins un émule d'Arghezi sur le plan des rapports qui unissent l'idée au mot. A l'instar du maître, ce créateur parfait, ce démiurge dont le principe est: « Au commencement était le Verbe » — Ion Caraïon est un fanatique du verbe qu'il cajole et qu'il brusque, qu'il cisèle et « déforme », le chargeant, tour à tour, de sève ou d'abstractions, en jouant gravement avec les significations et les hypostases expressives. Son verbe coloré, plein de parfum et de relief, jettera donc des flammes hallucinantes ou sombrera dans une pénombre brumeuse. Pareil à l'enfant qui casse son jouet, le poète défait souvent les mots, en découvre le mécanisme interne et en soumet les parties à certaines dérivations de son cru qui, étayées par l'imagination, suggèrent le langage ingénu que parlerait une humanité candide. Maniant les vocables rares, y compris les dialectes et les variétés régionales, pourvu qu'ils aient des nuances spécifiques ignorées du fonds lexical principal, ou — et c'est le cas le plus fréquent — qu'ils promettent, par leur simple sonorité, une saveur insolite, une vigueur intacte, Caraïon ira jusqu'à adopter le langage de l'enfance dont, charmé par les naïvetés de tout ce qui commence, il simule les balbutiements gracieux. Cette soif de mots — mots frustes, arrachés au terreau de la langue et disponibles pour tous les accouplements, mots abstraits et savants — provient d'une impulsion génésique, d'une indomptable ardeur de vie et de création. Tout dit la perpétuelle effervescence de l'univers: les arômes entêtants dont l'air est saturé, le grouillement des êtres vivant sur terre, la vivacité des couleurs, assombries par leur intensité même, les lueurs de cette clarté secrète qui brille dans le feuillage des arbres, le gargouillement des eaux bouillonnantes, le sommeil, visité de rêves archaïques, des pierres qui, lavées par le temps, finissent par acquérir le poli de l'os, le bruissement des ailes d'oiseaux filant à l'horizon. Sans qu'il s'agisse à proprement parler d'une dynamique active de grandes dimensions ou d'une transfiguration visionnaire des données du réel, nous nous trouvons devant une transsubstantiation où, comme dans une immense cornue, s'opère le passage d'un état à l'autre (« Non, les montagnes ne restent pas sur place, les eaux ne restent pas sur place »). Ses airs de conspiration bienveillante et de mystère fécond accusent la nature alchimique de ce processus osmotique. Le décantage s'opère, semble-t-il, selon un rituel chuchoté, soupiré, dont la transparence et la densité relèvent des formules incantatoires. Les résultats en sont mirifiques. « Les portes des choses s'écroulent solennellement sous les blancs portiques »; la chambre « se remplit de forêt »; « les érables profonds au feuillage caché » s'écartent cérémonieusement devant une jeune fille; les ancres fichées dans le rivage « brûlent »; les taureaux saillissent des « leviers de puits stellaires »; des « charrettes de jeunes mariés » planent au-dessus des sentiers de la forêt et s'y fraient un chemin à travers les fourrés épais; les vierges ont les cuisses clouées de « constellations » qui

fascinent les hommes; l'éther s'écoule jusque sur la terre et, tout comme chez Essénine, la lune « telle une chatte, traverse la Voie lactée », tandis que le soleil « se faufile comme un renard/léchant sa cuisse blessée ». Devant ce laboratoire magique de l'univers, on se sent saisi d'enchantement, en proie à une contemplation soumise, mais on succombe rarement à l'extase absolue, et la conscience ne plonge pas dans un bain de mirages. La lucidité garde ses droits, ne fût-ce que par quelque vague indice, sourire ironique ou pointe gracieuse. Mettrait-on en doute la puissance des charmes? Non, c'est bien plutôt une façon de tracer une ligne de démarcation entre le domaine réservé à l'homme et le royaume des choses: « Mon pastel toqué et illusoire, telle une / fin de saison agenouillée sur un bouclier / s'était mis en route avec la lune à l'épaule / pour rejoindre la petite linaire dans les cités royales... Je t'embrasse ».

Dans les vers écrits entre 1939 et 1944 et reproduits dans le volume Essai *(« Eseu ») sous le titre* Il était d'étranges saisons, *la conscience qu'avait le poète des divergences qui opposent l'individu à l'univers, était tragique car elle naissait du sentiment d'une solitude irréductible par rapport non seulement au cosmos, à la société, mais aussi à ses propres aspirations. Exaspérée par la guerre d'Hitler, la solitude produisait d'hallucinants fantasmes qui, issus de l'abîme, remontaient à la surface, d'autant plus terrifiants que la violence, l'imposture, l'aberration et la mort semblaient régner sur terre pour l'éternité et qu'elles anéantissaient à la fois le souvenir de l'homme et les attributs mêmes de la vie:* « Une foule de béquilles dépouillées avaient perdu leurs maîtres. Des assiettes aveugles se souvenaient / Des tempes des morts / comme de taxes douanières non payées. / Et ils regardaient dans l'eau / pour apercevoir les traces des joues sur les vieux héliotropes. (Sans cou et soleil). *Au sortir de l'apocalypse hitlérienne, alors que, dans cette partie du monde à laquelle appartient le poète, on lançait l'assaut contre la spoliation et l'aliénation de l'individu, Caraïon ne pouvait pas ne pas accueillir ce renouveau comme un retour aux buts féconds de l'humanité, comme une nouvelle genèse. Un poème intitulé* Genèse *formule précisément cette aspiration à la communion, contrariée par les obstacles auxquels elle se heurtait:* « Tout autour de nous tournoient les genèses... / Tout autour de nous — elles se déchirent et s'éprennent / Et, dans l'arrogance de leur anéantissement, les éléments / multiplient le mythe et rajeunissent l'éternité ». *Ce dessein imposant, qui équivaut à rétablir l'équilibre entre ce que Caraïon appelait quelque part le* faire *et* l'être, *alimente, telle une source souterraine, cette soif de plénitude que nous évoquions tout à l'heure et qui n'est que le revers de la passion rebelle incendiaire qui caractérisait le poète dans les volumes publiés par lui entre 1940 et 1947:* Panopticum, l'Homme se profile sur le ciel, Chansons noires.

MIHAÏL PETROVEANU

NICHITA STĂNESCO :

ONZE ÉLÉGIES

Les onze élégies *(« Unsprezece elegii ») de Nichita Stănesco (parues aux Editions de la Jeunesse) se proposent — comme il ressort de leur succession — de refaire un itinéraire intérieur dans des zones profondes guettées par des épouvantes infernales, peuplées de rêves qui remontent du fond des âges et se déroulent sur l'écran troublé d'une mémoire super-individuelle. Le motif général qui sert de structure à ces élégies présente quelque analogie avec le motif très ancien de la «descente aux Enfers». Dans la* Première Elégie, *le poète se trouve dans un lieu paradoxal « sans limites » et pourtant « profondément limité », «informe, dépourvu de présent» et plus irréel que tout lieu géométrique, car* « c'est l'intérieur parfait / l'intérieur du point ...» *Dédiée à Dédale, l'élégie suggère probablement l'idée d'un labyrinthe intérieur, labyrinthe situé hors l'espace (et toujours désigné indirectement par le pronom « Il, lui ») où l'on ne pénètre que dans le sommeil* (C'est ici que je dors, entouré par lui), *où le moi perd son unité. C'est peut-être le labyrinthe du sentiment de l'hérédité, avec ses infinies et obscures ramifications, car:* « ... je ne suis pas seul à dormir ici, / y dorment aussi les longues lignées d'hommes / dont je porte le nom // La lignée des hommes peuple / une de mes épaules, la lignée des femmes / peuple l'autre. / / Ils n'ont même pas de place. Ils sont / les plumes qu'on ne voit pas. / / Ils battent des ailes et dorment — / ici, / dans l'intérieur parfait... » *Le sentiment de l'hérédité explique peut-être le bond inattendu qui nous transporte dans l'univers archaïque des Gètes* (seconde Élégie, gétique), *univers archaïque mais présent, car nous nous trouvons dans l'étrange réalité de la mémoire. Le poète invente un mythe magique: tous les espaces creux et vides (cavités d'arbres, fissures de pierres, crevasses de routes asphaltées et jusqu'aux lacunes accidentelles présentées par le corps humain) sont remplis de divinités. La troisième élégie, une des plus belles, semble illustrer, par l'alternance de ses structures, les oscillations entre l'état de veille — où abondent les réminiscences des mécanismes oniriques* (Contemplation) — *et la reprise d'un sommeil dramatique et torturant* (Crise de temps). *L'élégie commence par l'évocation d'une vision fantastique rappelant une toile de Salvador Dali,* l'Enigme de Guillaume Tell: *l'archer suisse se concentre à tel point sur la fameuse pomme située sur la tête de son fils, que la visière de sa casquette s'allonge indéfiniment, tel un prolongement fantastique de son front:* « Voyez jusqu'où porte le regard / sitôt qu'il s'éveille, *dit Nichita Stănesco* — Soudain il est tout vide, tel / un tuyau de plomb à travers quoi / ne voyage que du bleu. / / Voyez jusqu'où va / le bleu réveillé: / / Il se vide soudain par le dedans / comme une artère privée de sang / à travers laquelle on aperçoit les pay-

sages coulants du sommeil ». *Si la désagrégation de la conscience subjective domine dans les fragments intitulés* Crise de Temps, *la quatrième élégie, portant en épigraphe les mots* « Lutte du viscéral et du réel », *amène le poète à explorer les recoins secrets de son être peuplés de mystères moyenageux (*« processions ténébreuses », « bûchers guettant leurs victimes »). *La cinquième élégie exprime la nostalgie du poète et son sentiment d'ineffable culpabilité envers la nature.* « *La tentation du réel* » *découle de la sentence prononcée par la nature contre celui qui s'est laissé fasciner par les bûchers moyenageux, comme Empédocle par les flammes de l'Etna:* « Me voilà traîné devant le tribunal des feuilles, / le tribunal des ombres, des pommes, des oiseaux, / tribunaux circulaires, tribunaux aériens, / tribunaux minces, frais. / Me voilà condamné pour mon ignorance / pour mon ennui, pour mon trouble / pour mes mouvements ». La Sixième élégie *est, au fond, le poème des hésitations, de l'impossibilité d'opter effectivement qui survit à l'alternative même, après que les* « idoles *se sont désagrégées en une symbolique pluie fine et pourrie:* « *l'option du réel* » — *dans un état encore onirique — se produit dans la* Septième élégie, *dont la fin exprime l'aspiration à la totalité de l'être par le truchement d'une étrange et presque monstrueuse prolifération des organes du toucher (les métaphores de ce genre reviennent fréquemment sous la plume de Nichita Stănescu):* « Je tends une main qui, au lieu de doigts / a cinq mains, / qui, au lieu de doigts / ont cinq mains, qui / au lieu de doigts / ont cinq mains. . . / / Tout est fait pour tout embrasser en détail / pour palper des paysages qui ne sont pas encore nés / et pour les griffer / jusqu'au sang / par une présence ». *L'aventure onirique se prolonge encore dans l'élégie suivante, la huitième. Sur la tige du vieux mythe hyperboréen (simple prétexte) fleurit une nouvelle et bizarre fleur de glace. Le poète a une vision: une femme sans nom, amante maternelle dispensatrice de joies exaltantes, lui inspire la nostalgie du Nord:* « Je voudrais t'emmener dans les pays hyperboréens et te mettre au monde, vivant, / dans la neige, comme la biche / qui court et pousse de longs / hurlements suspendus aux étoiles de la nuit./ Vivement le froid des glaciers ! . . . » *Symboliquement parlant, les pays hyperboréens sont la région de l'intelligence (que le poète nomme* « la zone mortelle / des maîtres de l'intelligence »), *le royaume dangereux mais noble des idées. Toutefois cette région n'est qu'entrevue, enveloppée des représentations mythiques des profondeurs.* L'Homme-fente, *à la dialectique presque inextricable, est le poème ontologique de la transformation du non-être en être, de l'idéal en réel, qui justifierait une dédicace à Hegel. La dixième élégie est peut-être la plus émouvante. Elle nous fait toucher le point le plus profond de l'itinéraire intérieur du poète: une réalité incomprise (est-ce la mort?) se révèle à plusieurs organes sensoriels incapables de la reconnaître et de la percevoir: on dirait que* « *l'invisible organe* » *seul susceptible de l'appréhender a disparu, faisant place à la sensation obscure et douloureuse d'un mal inexplicable, d'une fissure ontologique qui prend des proportions cosmiques:* « Me voici, couché sur la pierre, je gémis / les organes sont brisés, le maître / ah !, est dément, car l'univers tout entier le fait souffrir. / Je souffre qu'une pomme soit une pomme / je suis malade de noyaux, de pierres, / de quatre roues, de pluie fine, / de météorites, de tentes, de taches ». *Et l'énumération se poursuit de la manière la plus disparate, mêlant toutes choses dans sa violence torrentielle. Le poème prend l'allure d'une lutte, dirigée moins contre la mort que contre l'attirance occulte exercée par le néant sur l'imagination, à la façon de cette fascination de l'abîme que subissent tous ceux qui s'approchent imprudemment de ses bords. La fin du combat nous sera révélée au cours de la onzième, et dernière élégie, poème de la redécouverte de la vie unanime, tout vibrant d'une noble et austère optimisme. Purifié, le poète s'apprête à se livrer, avec une solennité symbolique,* « *aux travaux du printemps* »: « Prendre appui sur son propre sol / Quand on est semence, quand l'hiver / liquéfie ses ossements blancs et longs / et que le printemps se lève / Prendre appui sur son propre pays, quand, ô Homme, on est seul, quand on est ravagé / par le non-amour, ou que, tout bonnement, l'hiver / se décompose et que le printemps / meut son espace sphérique / à l'exemple du cœur, / du fond de son être vers ses pourtours. / / Se livrer, purifié, aux travaux / du printemps, / dire aux semences qu'elles sont des semences, / dire à la terre qu'elle est la terre ! / / Mais, avant tout, / les semences, c'est nous. . . » *Le cycle s'achève donc par un message généreux et franc dont on ne saisit le sens profond qu'en le rapportant aux autres poèmes:* « Être semence et prendre appui / sur son propre sol » — *voilà bien la véritable, simple et pathétique option pour le réel, sous le signe du symbole germinatif. Cette conclusion définit l'éthique contemporaine du poète.*

MATEÏ CĂLINESCO

SORIN TITEL:

LE RETOUR POSSIBLE

L'écrivain peut juger son œuvre, entité esthétique, aussi bien que ses personnages, entités morales; et ses personnages, s'il les juge, ce n'est point malgré lui, en raison de sympathies ou de ressentiments incontrôlés qui s'insinuent dans le texte — c'est délibérément et en connaissance de cause. Voilà ce que prouve le volume « *Reintoarcerea posibilă* », *récemment paru aux Editions Littéraires, de Sorin Titel. L'auteur ne demeure pas en dehors de son récit. Il y participe à la*

façon d'un de ses protagonistes, plus réservé sans doute que ceux-ci, avec lesquels il garde ses distances et qu'il domine par sa lucidité, les soumettant à un examen éthique. Pour certains de ses personnages le jugement est sommaire: l'auteur, sarcastique, « classe » le dossier. Pour d'autres, les choses se compliquent; l'enquête est reprise, de nouveaux témoins sont soumis à de nouvelles confrontations (Ştefan, le peintre, principal héros du livre). La toge sied à cet écrivain légèrement compassé, au verbe mesuré, aux allures réservées. Aussi le récit paraît-il strictement objectif, bien que, nous l'avons dit, l'auteur intervienne çà et là. Fort intéressante et compliquée, la composition de l'ouvrage s'éclaire à la lumière de cette « enquête morale ». Au reste, une pensée de Dostoïevsky, mise en exergue, et adressée à tous ceux qui sont autorisés ou appelés à lire dans l'âme d'autrui, les invite à ne pas témoigner plus de dureté à leur prochain qu'à eux-mêmes: « Les hommes quelque méchants qu'ils puissent être, sont souvent plus naïfs qu'on ne le croit et font preuve d'une candeur que nul ne peut soupçonner. Il en va de même pour chacun d'entre nous ». Le même épisode est raconté différemment par quatre personnages, comme un recoupement des témoins au cours d'une enquête judiciaire. C'est sous le même angle « judiciaire » que l'on peut interpréter l'effort fourni par l'auteur, attaché à suggérer la simultanéité des paroles prononcées et des actions accomplies par ses personnages. Il braque ses projecteurs sur les deux frères — Ştefan et Dan — et dirige son faisceau de lumière sur le moindre rapport qui s'établit entre chacun d'eux et les autres personnes, quelque accidentel ou insignifiant que ce rapport paraisse. Une enquête se doit de tenir compte de la moindre interférence des trajectoires humaines, susceptibles de fournir un nouveau point de départ. L'écrivain use fort habilement de la technique de synchronisation dans un épisode du premier chapitre. Quatre couples ou groupes voyagent dans un wagon-restaurant: les deux frères, deux sportifs, un enfant gâté et sa mère, un homme « qui s'entend aux appareils photographiques » et son interlocuteur. Sorin Titel enregistre alternativement les répliques disparates pour donner l'impression de concomitance selon le procédé utilisé au théâtre quand, la scène étant divisée en deux ou en quatre, les acteurs lancent leurs répliques à tour de rôle et créent toutefois une sensation de simultanéité. Les voyageurs entrent en rapport (ne serait-ce que visuellement) avec les protagoniste (Dan et Ştefan); aussi leurs paroles sont-elles fidèlement notées. Chacun d'entre eux est contraint par l'auteur à déposer son modeste témoignage. L'impression d'assister à des débats se renforce du fait que l'auteur intervient directement dans le texte. Voici ce qu'il écrit à propos d'un personnage qui vient, pour ainsi dire, de « demander la parole »: « au fond, ces quelques répliques que je comptais mettre à sa disposition sont encore de trop, car dans cet atelier il y a une foule de jeunes gens qui tous demandent à parler ». Le sentiment dont nous parlons se renforce aussi du fait que l'auteur emploie le présent, notamment quand il parle en son nom. Sorin Titel a le secret d'un présent glacial: employé à ce temps, le verbe provoque une soudaine baisse de température dans tous les membres de la phrase, qui rappelle ainsi l'exposé de quelque magistrat impartial et pondéré.

Des fragments disparates et des déductions permettent de recomposer, non sans difficulté, l'action du récit qui, d'ailleurs, coïncide avec la biographie (partielle) de Ştefan. Etudiant aux Beaux-Arts, Ştefan abandonne ses études pour des raisons qui apparaissent peu à peu (et dont les principales sont les exigences auxquelles il soumet sa propre personne). Bohème désœuvré, il finit par gagner la province en qualité de professeur suppléant et fait plusieurs expériences érotiques avant de retourner à son chevalet. Les premières taches de couleur qui s'étalent sur la toile sont les signes de sa convalescence morale.

Nous parlons d'enquête (morale, évidemment), de jugement, de juge, de déposition, de magistrat etc. Mais quelle est donc, la « faute » de Ştefan, qui, dans ce livre, fait l'objet des recherches les plus minutieuses? Le peintre s'était libéré de toute attache morale (« Je n'aime ni ne hais personne »); il était seul, et en tant qu'artiste se trouvait dans une impasse. Il surmontera la crise au moment où il retrouve pleinement son frère Dan. C'est par le cœur si pur de ce dernier que passent les câbles qui le rattachent au monde. La narration est à dessein discontinue, imprévisible et s'engage à tout moment dans des voies différentes. Les interférences abondent, dans le temps comme dans l'espace. Un souvenir en engendre un autre et le verbe abandonne le passé simple pour le plus-que-parfait. L'habile alternance des groupes de personnages semble les faire évoluer parallèlement. La composition de l'ouvrage, trop compliquée, nous fait toutefois soupçonner quelque affectation de la part de l'auteur. Un travail trop prolongé, trop minutieux a semble-t-il trop fortement serré les nœuds de l'action. Le « comment » *a le pas sur le* « pourquoi », *et les procédés sur les faits. Et c'est cette impression de virtuosité narrative que nous gardons surtout du livre de Sorin Titel.*

VALERIU CRISTEA

V. EM. GALAN:

SOUS LE SIGNE DE L'ALIÉNATION

Romancier et nouvelliste, V. Em. Galan marque une prédilection évidente pour la nouvelle d'envergure qui lui permet de cerner les biographies étranges de ses héros dans un espace tout aussi étrange, un univers singulier. Deux de ses nouvelles sont plus particulièrement remarquables: Chez les Răzeşi, *qui est plus ancienne, et* Sous le signe de l'aliénation *(« Zodia înstrăinării ») récemment parue. L'une et l'autre contient des*

biographies hors du commun, renfermées dans un espace géographique et anthropologique bizarre, primitif, qui se situe, semble-t-il, aux confins de la civilisation. Nous nous trouvons dans un monde de la violence et de l'élémentaire, dans une sorte d'île où la civilisation n'a pas pénétré, où les hommes se conduisent selon des lois très âpres ou bien refusent — sous l'empire de passions dévorantes — tout ordre établi et toute loi.

Dans Sous le signe de l'aliénation, *une femme raconte sa vie, en insistant sur des événements remontant à trente ans en arrière. Il est difficile de la suivre, au début, car la narration n'opère pas de* sélection, *et communique les événements d'une manière assez diffuse, tels qu'ils se présentent sur l'écran de la mémoire, entrecoupés par les commentaires de l'héroïne, par ses divagations subjectives. Peu à peu cependant, l'histoire se concentre, devient dramatique, palpitante. La confession a lieu dans un hôpital ou une maison de santé, mais l'ambiance* présente *n'a aucune importance, l'action se déroulant dans le* passé, *et seule a de l'intérêt l'ambiance humaine infernale qu'évoque l'héroïne.*

Voici ce que nous apprenons initialement, par la narration désordonnée de la femme: celle-ci a passé son enfance dans une espèce d'enfer terrestre, terrorisée par un père avide de s'enrichir à tout prix et qui exploite sa famille et sa parentèle d'une manière sauvage en usant habilement du chantage économique et religieux, en profitant de leur ignorance et de leur bigoterie. Utilisés sur un terrain d'action réduit, ces moyens ont quelque chose de féroce, de démentiel. Tout paraît contre-nature, comme projeté là depuis un autre univers ou une autre ère. On y sent la prédilection de l'auteur pour la présentation des psychologies primitives ou perverties. Le père de l'héroïne est un despote qui châtie sa femme infidèle en la livrant à huit mauvais garçons ivres. La mère est un être aboulique, ployant sous la terreur, écrasée par la terrible personnalité de son mari; la fille est abrutie par le travail, dépersonnalisée; la famille du père et de la mère ne constitue qu'une masse informe de valets tout juste bons à cultiver la terre et à se soumettre aveuglement au tyran qui leur distribue leur tâche, les nourrit misérablement et les bourre de préceptes religieux.

C'est dans cette sinistre atmosphère qu'apparaît le jeune Mihaï Bud, sorte de «chevalier errant» révolté, cynique, écœuré, mais non effrayé par le monde des «coquins», le seul d'entre tous en état de s'opposer, à sa façon anarchique, à la terreur, de prendre en dérision la servitude et l'humiliation, parce que, esprit libre, indépendant, il se sent dégagé de toute obligation hors nature. La présence de Mihaï Bud, si elle ne modifie pas les relations absurdes du clan, produit en échange des mutations radicales dans la conscience de l'héroïne. Ce premier homme doué d'une pensée libre déclenche en elle les premières réactions de conscience. L'auteur se plaît à décrire les découvertes *de son personnage, la décomposition de l'élémentaire, la naissance de la complexité, la révolution psychologique, le réflexe lexical qui se produisent en elle (dans ce dernier domaine d'observation, les notations sont particulièrement évocatrices et souvent savoureuses).*

En dernière analyse, cette longue nouvelle est une double aventure, aux profondes implications dramatiques. La première est une aventure de l'esprit, la révélation d'un horizon inédit, une aventure de la connaissance: connaissance de l'amour, de la dignité, de la vie réelle, un début de démystification. La seconde commence par la rencontre, bien des années plus tard, de Mihaï Bud, devenu maintenant un tout autre homme, étranger, perverti lui-même par le monde qu'il n'a pu vaincre et qui n'est plus qu'un lamentable escroc religieux; c'est là une aventure physique, une aventure proprement dite. Héroïne et victime de ces aventures, dont elle ne comprendra leur sens que bien après et trop tard pour pouvoir encore s'opposer aux forces qui l'enchaînent, la narratrice connaît une vie extrêmement douloureuse; elle doit sans cesse apprendre à parer les assauts de l'humiliation et de la cruauté, à protéger sa dignité et sa pureté.

En décrivant ces êtres dépouillés, mutilés dans leur âme, ces martyrs de la déshumanisation et de la monstruosité, le prosateur fait preuve d'une riche imagination, d'une remarquable vigueur et d'une bonne intuition du tragique (tout en disposant aussi de l'humour nécessaire pour rendre moins sombres les perspectives des destinées humaines qu'il nous présente). Cette nouvelle de V. Em. Galan introduit dans le paysage roumain contemporain un univers des relations violentes et une typologie humaine à part (suivant ainsi la ligne tracée par Ion Slavici et Liviu Rebreanu), des caractères âpres, dont les dimensions se réduisent en général à une unique passion, irrésistible, qui s'empare du héros et le mène parfois à son auto-destruction.

DUMITRU SOLOMON

NICOLAE ȚIC:

SUR LE MARCHEPIED DU WAGON

Entré dans la littérature par l'école du reportage, Nicolae Țic connaît les réalités contemporaines: les milieux les plus divers lui sont familiers, les professions les plus curieuses ne lui sont pas étrangères. D'où la sensation d'authenticité, d'expérience immédiate qui se dégagent de ses écrits. Ces qualités se révèlent également dans son dernier recueil Sur le marchepied du wagon *(Editions de la Jeunesse).*

L'action de Golgotha *— nouvelle par laquelle débute le volume et qui a été adaptée à l'écran — se déroule quelques jours après la sanglante répression de la grève des mineurs de Lupeni d'août 1929. Sept femmes, dont les maris ont été tués au cours des représailles, sollicitent une*

audience du directeur général de la mine, dans l'espoir d'obtenir une pension. Leur témérité est sévèrement punie. A minuit, les gendarmes les emmènent de force et les obligent à parcourir à pied, dans la pluie et la boue, plusieurs dizaines de kilomètres. Cette marche forcée est hallucinante: les contours s'estompent, les déterminations temporelles et les silhouettes des témoins de la scène s'effacent. Seuls demeurent sur le chemin de Golgotha les victimes et leurs bourreaux. Le prosateur a saisi la force symbolique, les profondes résonances humaines de la situation. L'action de la nouvelle se déroule, également sous le rapport psychologique, dans une tonalité noir et blanc: d'une part, les martyres, de l'autre les gendarmes qui concrétisent le mal. La ville de mineurs revit réellement, comme dans les dramatiques reportages qu'écrivait en d'autres temps Geo Bogza. Le sadisme des gendarmes rappelle les personnages des Chiens *de Zaharia Stanco.* Golgotha *constitue, dans l'ensemble du volume, un cas singulier quant à la facture et aux événements dont l'auteur s'est inspiré.*

Les autres nouvelles, qui tirent leur substance du quotidien, ont un caractère anecdotique. Dans Madame Vlaïco, *se trouve disséqué un cas de parasitisme social. Matei Dobresco, homme « séduisant et distingué », se fait entretenir par les femmes. Son plus grand plaisir est d'enregistrer — à l'insu de ses partenaires — sur bande magnétique, les entretiens qu'il a avec elles durant leurs nuits d'amour et de s'en divertir ensuite. La nouvelle est axée sur la passion que* Madame Vlaïco, *petite Madame Bovary rencontrée dans une station climatique, nourrit pour cet amoureux « si distingué ». Cette femme l'aime avec une sincérité désarmante. Aveuglée par un éclat factice, elle est prête à quitter son foyer et à suivre, au premier signe, son bien-aimé, dans le vaste monde. Pendant un certain temps, le lecteur a l'impression que Matei Dobresco éprouve, à son tour, cette fois-ci, un sentiment véritable. Mais ce n'est qu'une illusion; Dobresco n'a fait que feindre cyniquement un sentiment qu'il n'éprouve pas. Bien entendu, lorsque la victime finit par comprendre la mystification dont elle a été l'objet, elle subit un coup dont elle ne se relèvera pas.*

Les nouvelles Propriété et souffrance, Premier pas vers la gloire, Sur le marchepied du wagon *sont de la même veine. Dans la première, l'auteur prend pour sujet un cas d'hypertrophie du sens de propriété. Adrian Mereuță a divorcé. Mais la pensée d'être obligé de partager quelque temps encore sa maison avec son ex-femme le pousse à poursuivre son procès. Cette décision, loin d'être l'effet d'un trait de caractère désolant, comme on pouvait s'y attendre, n'est au fond qu'un caprice que le héros lui-même semble finalement ne plus prendre au sérieux.* Propriété et souffrance *fait ressortir une caractéristique plus générale de la nouvelle roumaine de nos jours: la tendance, avouée ou non, de surprendre, sous l'enveloppe de la banalité, des impulsions ignorées, dues aux « surprises » de toute sorte que nous réserve la nature humaine.*

A notre avis, les deux dernières nouvelles le Père *et* Nuits à chevaux blancs *sont supérieures aux autres morceaux du volume. Si le milieu demeure le même et les personnages presque identiques, la composition varie de façon suggestive.* Le Père, *qui s'attache à démontrer l'idée de responsabilité à l'égard de chacun de nos actes, représente un tableau synoptique de coups de théâtre, d'associations fortuites ou d'éléments disparates, tels qu'ils nous viennent en mémoire.* Nuits à chevaux blancs *surprend avec finesse les réactions de l'individu devant une mort imminente. La vie de Mona Petresco, principal personnage, est le prototype d'une existence banale, sans horizon. Brusquement, le point de vue se déplace. Une demande en mariage inattendue provoque chez Mona un changement troublant, même du point de vue physique. Comme en état de transe, elle se prépare pour son prochain mariage, qui signifie pour elle la perspective d'un autre monde, mirifique. Un diagnostic médical, verdict inexorable — il s'agit d'un cancer — l'arrache subitement à ce rêve, rompant son équilibre psychologique. L'effroi devant la fin inévitable la paralyse. Elle erre sans but à travers les rues de Bucarest, perçoit tout à contresens, a des réactions chaotiques. L'auteur s'attache à analyser toutes les conséquences du diagnostic médical. Un coup de théâtre — on avait communiqué à Mona le diagnostic concernant une autre patiente — fait baisser, en quelque sorte, la tension de l'action.*

Le volume Sur le marchepied du wagon *vient confirmer les dons certains de Nicolae Țic pour une prose d'analyse.*

ION BĂLU

ION BIBERI:

TUDOR VIANU

La monographie consacrée par Ion Biberi à l'esthéticien et au fin lettré que fut Tudor Vianu, bénéficie de tous les avantages d'une première exégèse critique de pareille envergure, mais n'en supporte pas moins les risques encourus par les pionniers. Le critique est le premier à offrir une vue d'ensemble sur une activité vraiment prodigieuse, aux plans multiples (allant de la critique littéraire et de la critique d'art à la philosophie des valeurs, en passant par la morphologie des cultures, les problèmes du style, de la littérature comparée, de l'anthropologie etc.). Il est évident que, dans de telles circonstances, l'effort de documentation et de systématisation s'avère des plus méritoires. Cependant, comme le critique devait se rapporter à une œuvre presque inexplorée, à peine abordée de ci de là dans de brefs comptes rendus et articles occasionnels, il s'est vu obligé de se limiter à une description attentive, ce qui n'a pas manqué de dresser parfois certains obstacles devant la synthèse qu'il se proposait.

Dans son livre, Ion Biberi exprime à plusieurs reprises son intention de brosser un portrait, une

« biographie morale ». Il est visiblement préoccupé de mettre en relief la personnalité intègre, harmonieuse, de celui dont il s'est proposé de parler, et il y est assez bien parvenu. Ses sources les plus sûres se trouvent, de toute évidence, dans l'œuvre de Tudor Vianu, mais avant d'y faire appel, il a épuisé les données de l'existence humaine de ce dernier et s'est servi d'une foule de témoignages recueillis directement chez ceux qui l'ont connu. Cette méthode « d'enquête » n'a rien de réprobable en soi, à condition de ne pas refouler l'interprétation de l'œuvre sur un plan secondaire. Car, après tout, la valeur exemplaire d'une personnalité, quelle qu'elle soit, ne saurait obligatoirement résulter de la façon dont tel ou tel témoin l'a réceptionnée; elle se trouve intégralement et définitivement inscrite dans ce qu'elle a livré d'elle-même, c'est-à-dire dans sa création artistique ou intellectuelle. La foule de souvenirs de ses contemporains — disons sur Tolstoï — ne saurait concurrencer Guerre et Paix *ou* Résurrection, *même du point de vue très particulier d'une éventuelle « biographie morale », et le temps, dans sa marche, mène inévitablement vers le moment où Homère se confond avec* l'Odyssée. *Ion Biberi qui — soit dit entre paranthèses — a rédigé voici une vingtaine d'années une vaste monographie de Tolstoï, accorde pour caractériser la personnalité, un trop grand crédit aux informations, aux éléments obtenus de l'extérieur et, pour ce même motif peut-être, il se contente, lorsqu'il se penche sur l'œuvre, de suivre sa composition dans le temps, sans cette perspective d'ensemble apte à faire valoir le sens original.*

Le début de l'activité de Tudor Vianu remonte à la fin de la première guerre mondiale. Dans le climat intellectuel de l'époque s'affrontaient des tendances divergentes aiguës qui menaient à un relativisme déroutant des valeurs, parfois à la négation même de la pensée. Dans ces circonstances, le puissant écho de la théorie de Spengler qui opposait la culture à la civilisation était le signe d'une crise dans la pensée européenne. Tudor Vianu, en même temps que d'autres érudits plus âgés ou même de sa génération, se montra, dès le début, soucieux d'imprimer une direction ferme, féconde, à l'activité intellectuelle, en se plaçant sur une position patriotique, exempte de dogmatisme. La réflexion et la spéculation théorique sur le terrain de l'esthétique, à laquelle il s'était voué, par la nature de sa spécialité (il avait passé son doctorat à Tubingen en 1923, avec Karl Gross) s'étaient cristallisées chez lui — sur le plan des attitudes pratiques — en une conception militante ayant pour but l'harmonie, l'organicité, l'équilibre autonome, dans l'esprit de la perfection de l'art. La compréhension de l'art en tant qu'expression suprême du travail (« travail parvenu à la liberté et au bonheur »), en tant que promesse selon laquelle les efforts de l'homme peuvent lui faire atteindre les sommets de son accomplissement, représente le point central de la pensée de Tudor Vianu, hostile à l'improvisation, au subjectivisme anarchique, aux exaltations vitalistes, aux états hybrides, autant d'obstacles sur la voie de la création d'œuvres, *seules capables, à son point de vue, de donner la mesure d'une personnalité, d'asseoir une civilisation et d'assurer les conditions nécessaires à un brillant développement spirituel. L'idéal de Tudor Vianu était celui de la sagesse héroïque, celui de l'érudit qui fait de la recherche sa propre « forme de vie ». Ce qui est exemplaire en lui ce n'est pas l'affirmation des principes qui viennent d'être schématiquement résumés (et que le livre de Ion Biberi passe consciencieusement et utilement en revue), mais le processus même qui engendre ces principes et en fait une valeur fondamentale de la culture roumaine moderne.*

Le livre de Ion Biberi — dont la méthode a suscité de nombreuses discussions dans la presse littéraire — a le mérite de placer le lecteur au seuil de ce processus et de l'inciter à connaître une zone supérieure de la culture roumaine du XXe siècle.

GEO ŞERBAN

TROIS RECUEILS CRITIQUES

Lecture infidèles *(« Lecturi infidele », Editions Littéraires) est le titre d'un volume qui exprime admirablement la personnalité du jeune critique* NICOLAE MANOLESCO. *Si la sobriété de la table de matières provoque une certaine surprise, elle souligne aussi la fidélité de l'auteur aux sujets qui le préoccupent. Nicolae Manolesco examine la littérature de jadis à travers le prisme du présent et ses études mêlent le point de vue de l'historien de la littérature à ceux du critique et du chroniqueur littéraire.*

Un chapitre de son livre analyse sous des angles divers un certain nombre d'écrivains. Voici d'abord trois études qui nous ramènent au XIXe siècle: En relisant les contes de Creangă; Titu Maioresco polémiste; les Nouvelles de Duiliu Zamfiresco. *Le critique se plaît à emprunter les voies les plus frayées pour s'y arrêter, observer ce que les autres n'ont pas su voir et troubler les esprits par des hypothèses qui trahissent non seulement la finesse de son goût mais encore une permanente faculté d'association jointe à une aspiration à la synthèse. Voici la conclusion qui couronne l'étude consacrée au classique Ion Creangă: « De Creangă on a tout dit; impossible de faire de vraies découvertes. Il ne nous reste plus qu'à illustrer avec candeur, à l'instar du conteur lui-même, des remarques typiques et universelles qui courent les rues.» Sous la gravité de ces paroles perce la malice, car une nouvelle lecture des contes de Creangă autorise le critique à nous en livrer une interprétation toute neuve qui renverse par des arguments convaincants l'opinion selon laquelle Creangă n'aurait été qu'un satirique.*

Une logique très serrée appuie la démonstration portant sur la valeur littéraire de l'œuvre critique de Titu Maioresco. Les articles polémiques de Maioresco, étudiés sous tous les angles, permettent d'entrevoir les virtualités d'un prosateur possible.

ION IRIMESCO: *Portrait-Sanda* (bronze)

MIHAI MĂDESCO: *l'Atelier de l'artisan populaire* (gravure sur bois) →

La polémique opposant Titu Maioresco à son adversaire, le critique V. A. Ureche, est rendue sous forme de dialogue; les deux acteurs se renvoient les répliques sur une scène improvisée pour la plus grande délectation du lecteur. Combien suggestive aussi cette image de Maioresco devant son tableau noir, un morceau de craie à la main, armé d'une patience cinglante, démontrant doctement quelque vérité élémentaire à un étudiant un peu bouché.

Sans se départir de son esprit critique, l'auteur part du même point de vue historique pour parcourir les nouvelles de Duiliu Zamfiresco. Inférieur à Ion Slavici et à I. L. Caragiale, quant à la puissance créatrice, Duiliu Zamfiresco n'en fait pas moins entendre distinctement sa voix dans le concert des nouvellistes de son temps: «Il est l'un des premiers analystes à s'intéresser aux âmes délicates et candides. Fin observateur des psychologies bizarres, de l'automatisme sénile et de l'aboulie, il est, à cet égard, un pionnier.» L'auteur juge ses nouvelles selon sa propre conception de la littérature. Il reconstruit l'univers et met en relief la psychologie des personnages créés par le prosateur. Les formules lapidaires pénètrent jusqu'à l'essence des choses. Le prosateur est ensuite projeté sur une ligne verticale, car le critique voit en lui le précurseur de plusieurs auteurs de l'entre-deux-guerres: Emil Gîrleanu, Al. Brătesco-Voinești, Dimitrie Anghel, Anton Holban.

Les «masques» des poètes G. Bacovia, Ion Barbu, Ion Pillat *demeurent en substance des profils critiques qui évoquent la vie et l'œuvre de ces auteurs, formant l'ébauche de chapitres monographiques pour une histoire de la littérature. La composition de chaque «masque» use de structures propres et l'on chercherait vainement à les réduire — techniquement parlant — à un dénominateur commun. Tous trois respirent un air printanier car ces poètes, objets d'innombrables études critiques antérieures — dont nous ne citerons que celles de G. Călinesco — et qui, croyait-on, ne nous réservaient plus de surprises, se trouvent intégrés à un nouveau système de références et nous dévoilent des aspects que nul n'avait remarqués jusqu'ici. En d'autres termes, le critique réunit tous les éléments qui rendent nécessaire la compréhension de l'homme et de l'œuvre pour en faire une synthèse personnelle et les présente au lecteur afin de modifier l'optique communément adoptée pour juger l'écrivain.*

Le livre de Nicolae Manolesco soulève, sans réticence, quelques-uns des grands problèmes de l'histoire littéraire moderne. Faut-il continuer à faire œuvre de «science» stérile et amasser une foule de renseignements sur un écrivain sous prétexte d'écrire sa biographie? Quels rapports unissent les grandes personnalités artistiques aux courants ou aux écoles au sein desquels ils apparaissent? Ce sont là quelques-unes seulement des idées qui nourrissent l'essai final sur les Possibilités de la critique et de l'histoire de la littérature, *susceptible, à lui seul, de faire l'objet d'une méditation sur les problèmes contemporains de l'histoire et de la critique littéraires.*

Le premier volume de GEORGE MUNTEANU *— une brève monographie de B. P. Hașdeu, parue voici quelques années — suscita un certain intérêt en raison de l'angle nouveau sous lequel l'auteur étudiait l'œuvre littéraire d'un intellectuel dont la formation encyclopédique avait provoqué l'admiration de ses contemporains. Ce livre trahissait certaines prédilections qu'un volume récemment paru aux Editions Littéraires,* Attitudes *(«Atitudini») confirme en tout point. George Munteanu a une propension à la poésie. Il aime les classiques et les ouvrages de critique consacrés, à de rares exceptions près, aux personnalités artistiques du XIXe siècle. Un certain nombre de brefs articles, consacrés aux problèmes théoriques de la poésie, soulignent la contribution du critique aux débats soulevés dans la presse littéraire roumaine au sujet du réalisme. L'auteur y discute des possibilités du réalisme en poésie; il attire l'attention sur le processus «d'intériorisation» de celle-ci et souligne l'unité et la diversité de la poésie contemporaine. La plus attrayante de ces chroniques est celle qu'il consacre au* Fils prodigue *de A. E. Baconsky, prétexte à jeter un regard en arrière sur le lyrisme de ce poète.*

Dans ses autres articles, George Munteanu s'attache avant tout à deux choses. D'abord, à développer l'aspect de l'œuvre étudiée, qu'il estime essentiel (ainsi, dans la poésie d'Eminesco, l'humanisme est la signification du sublime) en relevant avec perspicacité maints détails. Ensuite, abstraction faite de tout élément accidentel ou peu concluant, à trouver la formule capable de saisir le caractère spécifique de la vie et de l'œuvre de l'écrivain (Creangă et sa synthèse artistique, Bacovia, un classique de la poésie roumaine). *Il cherche à souligner la note domainante: «Le patrimoine historiographique que nous lègue Nicolae Iorga est l'œuvre d'un grand pédagogue national, capable de convaincre et de susciter de grandes actions par son pathétisme polémique, par son don de prophétie éthique, par ses portraits dignes de Plutarque....*

Pour ce qui est des ouvrages de critique, le choix de George Munteanu se porte uniquement sur ceux qui entrent dans la zone de ses préoccupations constantes. Rien de plus naturel, par conséquent, que l'enthousiasme qui salue les monographies de G. Călinesco sur: la Vie de Mihaï Eminesco *et* Ion Creangă. *Par ailleurs, G. Munteanu exprime son avis sur les essais de ses confrères qui abordent certaines parties, ou la totalité, de l'œuvre des classiques (Zoe Dumitresco-Bușulenga, Eugen Simion, Matei Călinesco). Près d'un tiers du volume est consacré à deux amples études sur Ion Heliade Rădulesco, personnalité complexe appartenant à la littérature et à la culture roumaines de la première moitié du XIXe siècle*[1]*. Ces deux études paraissent être des fragments d'une monographie future et révèlent en George Munteanu un historien de la littérature dont la témérité s'apprête à résoudre des «énigmes».*

---

[1]) Voir *Revue Roumaine* no 3/1966, p. 53

Les Essais critiques *de* GABRIEL DIMISIANU *(« Schițele de critică », aux Editions Littéraires), consacrés uniquement au phénomène littéraire contemporain, partagent également leurs préférences entre la prose et la poésie. Le livre se termine par un essai monographique sur l'écrivain roumain contemporain Geo Bogza* (La Voie suivie par l'œuvre de Geo Bogza), *deux ou trois « tentatives de synthèse », quelques « délimitations ».*

Gabriel Dimisianu ressent autant d'attrait pour les œuvres marquantes de la littérature actuelle (les Moromete *de Marin Preda et* l'Hiver des Hommes *de Ștefan Bănulesco, par exemple), que pour les poètes et les prosateurs plus modestement doués. Il commente avec un plaisir égal Gh. Tomozei et Geo Dumitresco, Ștefan Bănulesco et Romulus Rusan; il n'hésite pas à louer certaines œuvres, et s'applique à formuler posément ses réserves. Sa façon de comprendre la critique est expliquée dans l'essai final, intitulé:* « Le goût et le jugement de valeur.

Ses chroniques consacrées à la poésie sont particulièrement intéressantes: les Aventures lyriques *de Geo Dumitresco, les poèmes de Ion Gheorghe, Vasile Nicolesco, Nina Cassian, Veronica Porumbaco sont étudiés sous des angles divers. Dimisianu confronte sans relâche les opinions antérieures des critiques avec l'univers poétique concret.*

Parmi les « tentatives de synthèse » nous citerons l'article intitulé Orientations de la prose actuelle. *G. Dimisianu se fonde sur quelques œuvres remarquables de nos prosateurs contemporains pour faire remarquer que ceux-ci ont tendance à délaisser la description au profit de l'analyse. Ces remarques ne sont pas neuves, mais il importe de souligner l'effort fourni pour soutenir la viabilité esthétique des récits et des nouvelles de plusieurs prosateurs (D. R. Popesco, Nicolae Velea, etc.) qui se sont penchés sur des zones psychologiques ignorées jusque là, et le mérite de reconnaître ce qu'apportent de neuf les récits de Ștefan Bănulesco.*

ION BĂLU

VIENT DE PARAÎTRE

● VICTORIA ANA TĂUȘAN: *« LES COULEURS COMPLÉMENTAIRES »*. Une certaine grâce et une certaine délicatesse, un certain penchant pour les régions florales et stellaires, le ton féerique de nombreuses poésies, l'amour des choses et des êtres diaphanes (oiseaux, fleurs, dessins sous verre) sont autant d'éléments qui nous autorisent à considérer que les poésies contenues dans *Les couleurs complémentaires* (« Culorile complementare», recueil paru aux Editions Littéraires) s'inscrivent dans les meilleures traditions de la poésie roumaine féminine.

Intéressante est la vision de la lune et du cosmos qui s'exerce à contre-courant: du ciel vers la terre *(la Longue-vue)*. Cette modalité qui permet des correspondances plus étroites, semble-t-il, entre le règne stellaire et le règne végétal, se retrouve dans la façon originale d'envisager, dans *Croire*, la naissance de la Terre. Conçue à la façon d'un conte, c'est toute une cosmogonie qui tel un filigrane fabuleux s'inscrit dans la transparence de la voûte céleste. Nombre de ses poèmes rappellent aussi ceux de la poésie populaire. Ses comparaisons et ses métaphores sont souvent de facture folklorique. Tous ces éléments revêtent des significations proches de celles qui caractérisent la création populaire. Dans les *Couleurs complémentaires* apparaissent des visages de héros de l'histoire, des personnalités de la culture roumaines, (tel Lucian Blaga, le grand poète épris du village roumain) qui rappellent les figures paraissant sur les broderies populaires et les icônes anciennes. Au reste, les icônes transylvaines sur verre, les vases émaillés, aux chaudes couleurs, forment souvent le sujet des méditations de la poétesse. Initialement fixes, ils s'animent sous le pouvoir de la contemplation et les oiseaux se mettent à voler, les étoiles à scintiller, les objets à se mouvoir.

Victoria Ana Tăușan se plaît à chanter la nature, la lumière. L'intérieur urbain ne lui dit rien; elle ne se sent bien que sous les étoiles ou dans les champs fleuris. Les objets d'art populaire dont elle s'entoure lui rappellent la fraîcher du printemps et des fleurs. Sans insister sur des problèmes abyssaux propices à de longues méditations, sa poésie diffuse sûreté et calme, un peu de nostalgie, beaucoup de lumière et une douceur presque maternelle.

● ILIE CONSTANTIN: *« LA CLEPSYDRE »*. Avec ce volume (Clepsidra) paru aux Editions Littétaires, Ilie Constantin franchit le stade des premières expériences littéraires pour pénétrer dans le domaine de la poésie cérébrale.

Le volume tout entier se situe sous le signe de l'antique instrument qui marque l'inéluctable passage du temps et dont le symbole est gros de significations philosophiques et de virtualités poétiques: la clepsydre. Ilie Constantin ne tire pas de conclusions tragiques de la loi de l'inexorable. Il suffit d'un geste métaphorique — renverser la clepsydre à l'instant où le sable s'est écoulé — pour « renverser» le temps. D'où la possibilité de refaire sa vie en sens contraire, de retrouver son enfance, et même de passer « au-delà» jusqu'au moment obscur de la naissance et de l'état pré-natal. La mort n'est donc jamais « absolue» *(non omnis moriar)* et l'humanité se présente aux yeux d'Ilie Constantin telle une chaîne ininterrompue de vies et de générations. Les « portes» du temps — dont l'aspect rappelle l'art de Brancusi — sont, bien entendu, des limites, instables pourtant et, poétiquement parlant, accessibles car elles permettent d'entrevoir l'effort fourni par la matière pour transformer l'inorganique en organique, en matière

vivante, puis en être humain. Dans ces zones cosmiques, le « moi » lyrique devient le catalyseur du processus de germination vitale. Situé à la limite de la mer et de la terre ferme, il se morcelle en cellules indépendantes, capables, chacune, de reproduire la genèse. Et c'est dans les profondeurs marines que le poète construit sa « Terre de guet», point fixe qui lui permettra de suivre la fuite du temps qui englobe toutes choses. mais que la puissance de l'imagination et la foi dans la permanence de la vie sauront néanmoins « dépasser».

M. Pop

● VICTOR FELEA : «*REVERS CITADIN*». Victor Felea est l'un des rares poètes qui sont aussi, de par leur profession, critiques littéraires. S'il est plutôt critique ou plutôt poète, ou bien s'il est autant l'un que l'autre, c'est à l'avenir d'en décider. Mais s'il est critique avec prépondérence, Victor Felea, chose peu commune, ne fait pas de la poésie un exercice de style. Les vers de *Revers citadin* (Editions Littéraires) sont d'une franchise séduisante par elle-même, poétique, ineffable et, au surplus, clairement exprimée: « *Ma fillette dort / dans le lit tout proche, / Veillée / par mes regards / joyeux, / mûrs» (Veille).* Le poète ne se fie pas à la métaphore, il évite les artifices de style; sa façon de s'exprimer est incroyablement nue, naturelle, « modeste». Parce qu'il a toujours été fidèle à cette façon d'écrire, les critiques lui ont parfois collé l'étiquette de poète whitmanien, bien qu'il ne possède pas la longue haleine de l'écrivain américain. Le « prosaïsme» de Victor Felea rappelle plutôt la poésie lapidaire d'Extrême-Orient. Une suggestion, une métaphore timide viennent éclairer brièvement, mais de manière insistante, cet univers dépourvu initialement de poésie: « *Je fume ma cigarette au soleil, / au beau soleil de septembre / Et j'écoute le vent bruire dans le feuillage encore vert. / J'écoute les cris confus de la vie, / La vie qui danse, effrénée et gaie / Au-delà de mon jardin. / Pourtant, le monde me semble irréel / Dans ce calme domestique. / Où nul brûlant désir / Nulle profonde tristesse / Ne viennent troubler mon cœur...» (Septembre).* Victor Felea est un euphorique calme et sage, avec des nostalgies paysannes — son état de citadin est un revers de la médaille — avec une légère mélancolie devant le temps fugace, une philosophie de la vie peu différente du horacien «otium cum dignita»: « *Je suis sorti voir la lumière et la grâce virginale / des frêles tiges amoncelées dans le jardin / comme sur la tombe d'un inconnu. / Et le silence me réjouit... / Un rêve de gloire arrive jusqu'à moi / Venu de qui sait où, / Des vallées de la déception. / Il ne m'a donc pas oublié? / Quel rêve tardif... / Tristesse qu'une blonde fille traverse l'âme en chantant / Et sa voix résonne doucement. / Un jour serein met à nouveau / Sur mon front rêveur / La couronne de ta beauté / Portant les épines des anciennes illusions, / De la jeunesse enfuie» (La couronne de la beauté).* Rien du monde extérieur ne semble à Victor Felea indigne de figurer en poésie. Evitant les lieux communs, ses vers doivent leur noblesse aux vérités simples, sans nulle ostentation, qu'ils expriment.

● VICTOR KERNBACH : « *FRISSON GALACTIQUE* ». Si l'on juge par le titre, (Freamăt galactic), le lecteur pouvait s'attendre à des visions panoramiques, à d'immenses cosmodromes où des fusées jaillissent l'une après l'autre. Mais il ne s'agit de rien de semblable. Victor Kernbach ne possède pas la psychologie d'un cosmonaute. Ce n'est qu'un habitant de la Terre, une âme plutôt traditionnelle. Il signe avec plaisir une vision *champêtre, néohoracienne:* « *Les feuilles, la fumée ou les glands de la pluie / Retentissent sous des coupoles de cristal rouillé. / Je vois comme sur le champs, en cette seconde / Des jets de brouillard dispersant les bœufs.» (Champêtre).* Le voici dans une attitude caractéristique: « *Content, je reste assis au milieu des plantes, / Sur le banc en bois vert. / Une fille appelle de loin / Les chèvres rentrées du pâturage. / / Quelqu'un a laissé ouvert / Le portillon sous l'un des arcs du mur. / Maintenant, les nuages sont bleus / Et la lune plus haute et plus petite.» (Sérénité vespérale).* Le poète sent toujours la terre sous ses pieds, mais non parce qu'il manque d'ailes ou n'a pas la vocation romatique du rêve. Non, c'est un rêveur, mais calme, réfléchi, pondéré, « prudent», doublé d'un artisan du vers qui s'exerce assidûment, cherche laborieusement son style. L'une de ses poésies est même intitulée *Exercice généalogique* et il est évident que Victor Kernbach compose des généalogies pour le plaisir d'un mot rare, de quelque rime inédite: « *On a bu, dans l'ancien temps, de la bière, de l'hydromel, du kummel. / Cependant, je crois plutôt que c'est le vin / Qui remplit pour un instant mes yeux de sourire / Et me fait penser à mes origines pour en percevoir la destinée.»* Le volume (Editions Littéraires) fait pourtant valoir son potentiel d'originalité par l'évocation des espaces cosmiques. C'est le sujet de prédilection de Victor Kernbach, qu'il traite aussi dans ses ouvrages de science-fiction, sans stridences grandiloquentes, mais avec l'émouvante intuition de la grandeur de l'infini. Un authentique frisson cosmique, un réel « frémissement galactique» traversent ces vers: « *De la nuit céleste du grand fuseau galactique, / Peut-être de son cœur ou de sa chevelure / Le vent amène un chant traîncnt et étrange / De loin, de très loin. / / Et ce chant étrange, il me semble le connaître / Et il me semble avoir déjà été / Dans ces lieux d'où je l'entends venir / Et où je vais encore me rendre.» (Je regarde vers la Voie lactée).*

Şerban Foarţă

● EUGENIU SPERANŢIA: «*POÉSIES*». C'est sous ce titre modeste (« Poezii») qu'Eugeniu Speranţia, un des doyens des lettres roumaines, a réuni ses œuvres lyriques, fruit de soixante années d'activité poétique. En dépit du nombre bien plus élevé de ses ouvrages de philosophie, de sociologie, de droit et d'esthétique, ses trois recueils de vers *Echos de l'inconnu*, 1921; *les Pas de l'ombre et de l'éternité*, 1930; *Là-haut...*, 1939, et ses deux volumes de prose *(Sous le nimbe familier* — Récits et regards intimes, 1924, et *la Maison aux mauves*, roman, 1926) composent un florilège qui prouve que la poésie fut, pour cet universitaire presque octogénaire, plus qu'un « violon d'Ingres». Prendre connaissance des

vers de celui qui débuta en 1903 sous les auspices de son père, l'écrivain Theodor Speranţia, et devint le fidèle collaborateur de la revue symboliste *Viaţa Nouă* (la Vie nouvelle) dirigée par Ovid Densuşianu (1905—1925), c'est, pour un lecteur de nos jours, assister à un fait vivant de l'histoire littéraire.

Des poésies nouvelles, parues dans *Tribuna*, *Steaua*, *Familia* etc. et des pièces inédites complètent les cycles publiés dans les premières plaquettes, ou en constituent d'autres entièrement nouveaux. Ce qu'Eugeniu Speranţia apporta de neuf à la poésie roumaine, c'est l'emploi original de l'hexamètre à une époque où ce vers passait pour réfractaire à l'esprit de la langue roumaine, malgré la belle traduction de l'*Iliade* due à George Murnu. L'auteur sut adapter à son usage le vers antique qui sert, dans son œuvre, des sujets modernes et des thèmes philosophiques. Voici l'aveu que laissait échapper Eugeniu Speranţia au cours d'une interview accordée à la revue *Tribuna:* « L'hexamètre me faisait songer au pas qui règle l'allure des « ombres» de l'Antiquité, et qui est le pas même de l'éternité». Dans les poésies plus récentes, la méditation philosophique gagne en profondeur, comme le prouve le cycle des *Hexamètres du ciel*, où l'on remarque les *Hexamètres du feu secret*, véritable profession de foi d'un disciple d'Héraclite, et les *Hexamètres de la mort bleue* qui s'aehève par une maxime d'une haute inspiration: « La mort est peut-être semblable au ciel: aussi bleue, aussi claire». *Etoile double* est une poésie d'amour fort réussie, Nous en citerons les derniers vers: « Nous sommes pareils à ces « étoiles doubles» / qui ne tournent qu'entre elles / Chacune absorbe la lumière de l'autre / Souriant dans l'infinie valse céleste».

La préface, signée par Perpessicius, membre de l'Académie, fait une pénétrante analyse des poèmes d'Eugeniu Speranţia, qui, plus qu'à l'originalité des images, doivent leurs vertus à la méditation élégiaque du poète et parfois aussi à son humour super-distillé.

Ion Acsan

● SUZANA DELCIU: « *POUSSIÈRE D'ÉTOILES ET D'ARGILE* ». Pour Suzana Delciu, Terriens et Cosmiques, nos contemporains, sont les fils de la « poussière d'étoiles et d'argile» (« Pulbere de stele şi de lut», paru aux Editions Littéraires») et se livrent à cette ascension continue qui marque les époques constructives: « *La voie ascendante de la spirale / est implacable et irréversible*». *Calendrier de pierre* est le titre d'un cycle consacré aux mineurs et prenant à partie l'antique légende de Maître Manole qui mura vivante sa femme dans l'église construite par ses mains, afin d'assurer la survivance de son œuvre: « *Effaçons le désespoir sur la face des légendes / Donnons à Ana le geste / qui lui permette de secouer / le plâtras de ses cheveux / et le sommeil de ses paupières — et le désir d'être plus qu'un symbole...* » L'obsession du rythme accéléré de l'existence tout entière, placée sous le signe des idéaux de notre époque, parcourt ce volume tel un fil rouge de la vitalité: « *Je me hâte, je me hâte, je n'ai pas de temps à perdre / ... je pénètre d'un pas solennel / dans le temps que / je me hâte d'atteindre...* » Dans ce contexte le romantisme est tout naturellement traduit en notions modernes, quotidiennes, propres au siècle de la vitesse. La rêverie est un voyage effectué dans « *l'avion supersonique de l'imagination*»; la poétesse sent le « *sang des constellations*» couler dans ses veines, tel« *un train traversant un viaduc avec la vitesse de l'éclair*». L'exceptionnel s'intègre logiquement à un univers dont les conquêtes quotidiennes de l'inconnu sont devenues la loi objective: les cosmonautes « *gardes-frontières de l'inconnu*» ont rapproché le ciel de la terre des hommes en « *écartant les portes du silence*».

La poétesse se refuse presque toujours à la tendresse des effusions féminines pour adopter un ton dur et précis pour formuler des jugements de valeur ou définir des nuances. Une nouvelle rue « *emprunte quelque chose à notre physionomie*» / *la noblesse des lignes claires et une certaine violence dans les contrastes / ... dans la manière de mesurer les dimensions par l'imagination ou le compas...* » La marque de notre époque est conçue avec la rigueur de l'ingénieur, à la façon d'un « *équilibre unique*» résultant de la« *somme algébrique / de la violence et de la tendresse, / de l'ambiance et du contraste, / des années comptées par millions de lumières*».

● GEORGE DAN: « *LE NAVIRE AUX CINQUANTE MÂTS* ». Selon sa propre définition, George Dan est par excellence un rhapsode des fleuves et des mers. Dans *Epitaphe* il rêve que, sur sa tombe, sont récités les vers d'un poème marin. Son anniversaire d'un demi-siècle est transcrit, lui aussi, en une image marine. (« *Amis, je me suis embarqué sur / ce solide navire / et j'ai cinquante mâts...* »). Une rapide sélection des titres qu'il a publiés jusqu'ici évoque le monde des ports, la Dobroudja, la mer Noire: *Rhapsodie des marins* (1954); *Danube, Danube...* (1955), *Fleurs de mer* (1957), *les Dockers* (1957). Chez ce poète épris de couleurs intenses, fasciné par le mirage des grandes croisières, l'amour de la poésie orientale ne saurait surprendre. Les traductions réunies dans *Poètes Persans* (1963) et *Golestan* (1965) sont remarquables.

Le Navire aux cinquante mâts (« Corabia cu cincizeci de catarge», récemment paru aux Editions de la Jeunesse), œuvre de maturité, est une petite anthologie comprenant aussi des poèmes plus anciens. Parmi eux, citons l'excellente ballade d'inspiration populaire intitulée *Kira Kiralina* (1950). Les romances de marins où nous retrouvons parfois le langoureux parfum des vieux tangos *(la Femme de Poarta-Albă)* (1942) semblent caractériser la jeunesse du poète, comme aussi parfois le défi lancé par les chansons frivoles *(Au Cheval de Troie*, 1942). Une confrontation avec sa poésie actuelle confirme, chez George Dan, la persistance du romantisme, trait essentiel. Le poète ne se veut pas sobre, les images chez lui s'enchaînent généreusement. Les fleurs, les femmes, et, plus que tout, le paysage marin, forment un univers naïf et multicolore, avec des hippocampes et des roses de mer, des scaphandriers « *qui se plantent dans le foie de la mer*», des cormorans « *arc de triomphe volant*». Parmi ses trois « *interprétations*»

de poètes étrangers, il convient de citer en premier lieu le *Cimetière marin* d'après Paul Valéry; dans ce texte proche, par le symbole et les images, de son monde familier, George Dan s'avère maître de son art. Lorsqu'il aborde des thèmes civiques, l'artiste traduit son élan en des vers amples d'une belle envolée: *Roumanie, la Chronique d'or.*

● RADU CÎRNECI: «*L'ORGUE ET L'HERBE*». Le second volume de Radu Cîrneci, « Orgă şi iarbă», récemment paru aux Editions Littéraires, reprend presque avec ostentation les thèmes caractéristiques du premier *(Nous et le soleil*, paru dans la collection « Luceafărul» en 1963). On y retrouve le poème *A la rencontre du lilas* avec la mention: « exercice sur un thème ancien». Un vers, qui exprime l'essentiel de la foi du poète, « *Je suis au sein du mouvement de la sage matière*», revient ici sous une forme plus nuancée: «*Le mouvement de la matière m'enveloppe / telle une moelle, telle la connaissance*». La distance artistique parcourue est notable en dépit de la continuité des sujets. La lecture comparée des deux plaquettes permettra de remarquer que le ton discursif et les notations extérieures cèdent le pas, ici, à des sensations plus subtilement filtrées. Au fond, les vues du poète sur l'univers ont atteint la maturité. Naguère, Radu Cîrneci manifestait avant tout son tempérament solaire. Maintenant, c'est le poème auquel le recueil doit son titre qui traduit son message avec le plus de complexité. Le symbole grave de l'orgue s'allie à celui, plus hardi, du brin d'herbe en un accord solennel, en une svelte montée. Le poète participe à la rotation de la Terre *(Fruit amer)*, il suit la voie capricieuse des étoiles *(le Jeu des étoiles noires)* ou la trajectoire superbe des mouettes: « *Les mouettes volent entre deux mers / ...le temps passe à travers elles* sans *leur faire de mal*». La lenteur de ces vers méditatifs s'oppose au rythme, brusquement modifié, qui traduit la révélation impétueuse de l'ascension et de la force: « *Et c'est ainsi que, de silence en silence / le mouvement bondit en hauteur / avec le sentiment d'être puissant / Et insoumis*». *Dans la neige*, brève poésie, contient peut-être la plus belle image du volume. Elle contemple l'existence humaine, vue à rebours: « ... *ensuite nous serons des nouveau-nés, ensuite seulement, l'air entre un homme et une femme...*» Comme dans *Miorița*, la mort est conçue comme un retour normal au sein de la nature: « *Les flammes de notre sang pénètrent dans la terre / pour abreuver le blé et l'herbe*». *Marina Spaco*

● SÎNZIANA POP: « *NE RENONCE JAMAIS* ! ». Si la note « féministe» est plutôt rare dans les nouvelles de Sînziana Pop parues aux Editions de la Jeunesse dans la collection « Luceafărul» (« Nu te lăsa niciodată !», *Ne renonce jamais !*) il n'en faut pas déduire pour autant que l'auteur y fait preuve de dureté, qu'il est dépourvu de sensibilité féminine, du don de créer une ambiance poétique. Ce style « garçonnier», la sincérité extrême, l'observation aiguë déconcertent le préjugé commun. Les plus infirmes détails sont enregistrés par Sînziana Pop avec la minutieuse finesse d'un film qui se déroulerait au ralenti. Les quelques grands sujets autour desquels gravitent ces nouvelles représente un véritable cycle des âges de la vie. L'enfance y est un paradis aussi miraculeux que celui d'Alice au Pays des Merveilles. On peut y « broyer les gouttes de pluie entre les dents» *(Pluie)*; les contes de fées y sont aventures quotidiennes *(Gouache)*. La suite des *Métamorphoses* enregistre fébrilement l'épanouissement d'un corps d'adolescent où les chauds effluves de l'été dénouent les violences incertaines du désir. Le cycle consacré à l'adolescence présente de grandes beautés érotiques; nous n'oublierons pas le mirage de ce corps innocemment exposé, communiant avec les éléments primaires de la nature. Le deuxième âge est celui de la féminité heureuse et coïncide avec la période qui suivit immédiatement la fin de la guerre. Sans doute s'agit-il là d'un récit autobiographique. Renonçant aux souffrances et à l'amertume, les femmes semblent se réveiller d'une longue et grise hibernation pour retrouver dans l'amour le sens de la vie. Cependant l'auteur est moins heureux à saisir cette nuance, car il use de situations imaginaires. Aussitôt que Sînziana Pop revient aux aveux, l'authenticité et l'équilibre artistiques se trouvent rétablis. Une description sereine dissimule des questions tranchantes et implacables. La structure sensuelle et fruste de l'adolescente survit dans la révolte de la femme qui refuse obstinément de mener une existence stérile, dénuée de courage et d'ardeur. L'ordre rigide, les calculs mesquins, l'indifférence aux nuances de l'automne et aux vibrations de la nature sont inacceptables. Nous nous trouvons devant le non-conformisme d'un être jeune et fort que tout durcissement lese au plus profond de sa nature. La condition de l'amour, acceptée avec tous ses risques, est un don total, mais c'est ici une condition non réalisée qui implique la nostalgie. La nouvelle *Où est notre père?* proclame la révolte contre l'ordre anodin et les rites devenus automatisme; son style l'apparente à l'humour absurde et appuie sur des cordes graves, inédites. *Dinu Kivu*

● AUREL MIHALE: «*CHRONIQUE DE GUERRE*». (« Cronică de război»). Les trois volumes, parus aux Editions Littéraires — où Aurel Mihale a réuni des récits de guerre écrits au cours de quinze années — constituent une chronique de la guerre anti-hitlérienne. Pour cette récente édition l'auteur a donc repris les sujets de ses recueils antérieurs *(le Dernier assaut, Nuits angoissantes, le Pont d'or)*, mais il a éprouvé aussi le besoin de combler par des récits inédits les lacunes que présentait son histoire de la participation des troupes roumaines à la guerre anti-hitlérienne. Le résultat en est la fresque la plus étendue que nous ayons de l'héroïsme des soldats roumains au cours de la seconde conflagration mondiale. Des motifs chronologiques ont amené Aurel Mihale à diviser son ouvrage en trois parties, correspondant chacun à un volume. Voici donc les grandes étapes de l'activité des troupes roumaines: l'insurrection armée, organisée et dirigée par les communistes le 23 août 1944 à Bucarest ainsi que dans les principaux centres de la Roumanie; le retournement des armes contre l'occupant nazi; puis les phases importantes de la libération de la Transylvanie avec, pour point culminant, la bataille de Carei; enfin, la large part prise par les troupes roumaines aux combats anti-fascistes de Hongrie et de Tchécoslovaquie.

Ce qui, dans le foisonnement des récits de guerre roumains, confère un cachet personnel à l'œuvre d'Aurel Mihale c'est avant tout le caractère populaire de la narration. Ses récits, rigoureusement systématiques, ont pour objet la psychologie et le comportement de toutes les catégories sociales durant ces années d'épreuves avec, en gros plan, les réactions et l'éthique du simple soldat, la plupart du temps ouvrier ou paysan. Si la composition systématique des nouvelles, ordonnées selon des critères temporels et spatiaux, donne des événements une perspective synthétique et détachée, l'emploi constant de la première personne tout au long du livre les éclaire de l'intérieur. Le premier aspect du livre est le fruit d'une vision historique avancée; le second découle des impressionnantes expériences accumulées par l'auteur au cours de la campagne. Aussi peut-il se dissimuler avec art derrière ces multiples récits. Un des traits les plus frappants de ce roman de guerre écrit par Aurel Mihale est son art de la gradation, sa technique du suspense, sa manière de rendre l'attente, l'angoisse, en d'autres termes sa façon de rendre ces heures de calme apparent qui, moralement, usent le soldat plus que les explosions apocalyptiques ou le corps-à-corps le plus sauvage. C'est aussi l'instant précieux et rare où les hommes se rapprochent spontanément et se font peut-être leurs derniers aveux. L'héroïsme populaire est illustré de mille façons: Ici le paysan défend passionnément la terre de ses ancêtres *(les Moţogan)*; ailleurs, l'homme entend combattre au nom d'un idéal de liberté nationale et sociale *(le Train du soir, la Décision)*, etc.

● DUMITRU CORBEA : «*BĂDIA*». Si l'on devait définir en peu de mots le roman de Dumitru Corbea paru aux Editions Littéraires, on pourrait dire qu'il s'agit là d'un « Bildungsroman» de dimensions lilliputiennes où le poète-né l'emporte sur le prosateur. C'est l'histoire de la formation intellectuelle et de l'évolution idéologique d'Alexandru Fecioru, jeune paysan qui, à la veille de la seconde guerre mondiale, décide de faire des études alors qu'une pareille tentative ne manquait pas d'audace de la part d'un jeune homme sans fortune. Les éléments autobiographiques du livre sautent aux yeux, même pour qui ne connaît pas les détails concrets de la formation de Dumitru Corbea. Ce qui compte, c'est le caractère du personnage, l'humanisme qui se dégage des aspirations d'un homme attaché à la glèbe par des préjugés officiels rarement contrariés. L'action du livre est emportée par le flot d'une sensibilité qui trahit le poète. Ce dernier propose une équation d'une grande simplicité: un labeur acharné mis au service d'une haute ambition, plus la dignité humaine expliquent la formation de fortes personnalités dans tous les domaines. Et l'auteur de parcourir toutes les étapes d'un trajet convaincant, se jouant des pièges tendus par le style et la composition. Le livre de D. Corbea se garde de compliquer les termes de l'équation pour n'être, en essence, que l'aveu d'une passion inspirée par une idée maîtresse.

● I. PELTZ : «*AVENUE VĂCĂREŞTI*». (« Calea Văcăreşti»). La 4e édition du roman d'I. Peltz, paru en 1966 dans la collection « Bibliothèque pour tous», rappelle aux lecteurs l'œuvre d'un auteur dont l'activité littéraire remplit un demi-siècle. Peltz débuta en 1916. Nous lui devons jusqu'ici quinze romans, un grand nombre de volumes de récits évocateurs, de pièces de théâtre, etc. I. Peltz fut aussi un journaliste très fécond et collabora à d'innombrables journaux et revues littéraires. Ses œuvres, qui témoignent d'un sens fort aigu du réalisme, lui assurent une place particulière dans les lettres roumaines du XXe siècle. L'univers favori de l'auteur, c'est le ghetto de l'entre-deux-guerres, dans l'enceinte duquel des hommes, usés par les luttes quotidiennes menées contre les distances sociales qui les isolent du reste du monde, rendent les armes, tombent en proie à l'aboulie, se livrent aux caprices dévorants du temps et restent des ratés jusqu'à leur dernier soupir. Dans ce milieu, capitonné d'anonymat et d'indifférence, les drames se consomment sans écho. *Avenue Văcăreşti* est la fresque de cette ambiance suffocante synthétisée dans la vie de quelques familles où s'agglomèrent personnages et destinées. Loin d'être serrée, l'action se ramifie car l'auteur accorde moins d'intérêt à la logique de certaines biographies qu'à la reconstitution d'un cadre unitaire et pittoresque. L'ordonnance des idées, le commentaire des destins sont le fait d'un seul personnage: Fico, enfant en pleine mue, dont la conscience est, aux yeux de l'auteur, une véritable lentille grossissante qui permet au lecteur de déchiffrer le sens des faits décrits. La gravité tragique du sujet, le courage de l'écrivain, qui n'hésitait pas à appeler les choses par leur nom à une époque où le fascisme levait déjà la tête, les qualités littéraires certaines de l'ouvrage, écrit en un argot savoureux, font d'*Avenue Văcăreşti*, un des romans intéressants de l'entre-deux-guerres.

Dan Ursuleanu

● TRAIAN FILIP : « *DESSIN D'APRÈS NATURE* ». Ce livre se propose de rendre l'ambiance spirituelle et les symptômes caractéristiques d'une époque de transition, ou bien, selon les propres mots de l'auteur, de dépeindre « le confluent de l'adolescence et de l'âge mûr». Traian Filip est un bon conteur; sans avoir l'air d'y toucher, il attire le lecteur au large d'un récit lumineux et paisible, bercé au rythme de ses vagues nonchalantes. On en éprouve une sensation tonique de détente et de calme.

Ce roman, paru aux Editions littéraires, est, en réalité, une galerie de portraits dont les uns sont de simples esquisses — silhouettes fugaces qui ne font que traverser la scène — tandis que les autres, minutieusement composés, chargés d'une infinité de détails sur lesquels l'auteur revient sans cesse, s'offrent longtemps à nos regards. De cette foule de personnages émergent plusieurs figures qui, la lecture achevée, nous poursuivent et nous obsèdent, notamment ce fascinant Saşa Monteoru, déconcertant « poète maudit». Un courant lyrique permanent accompagne ce défilé de personnages et d'images; on le perçoit surtout au long des pages qui évoquent Bucarest, notamment le nord de la métropole: la Chaussée, le lac Herăstrău, l'Arc de Triomphe, les villas recouvertes de lierre, cadre poétique de ces innombrables évasions auxquelles se livrent les jeunes heureux de disparaître dans les bosquets de roses embaumés et d'achever leur soirée

par un bain nocturne dans les eaux du lac. Ce sont là des incidents et des situations classiques que l'on trouve dans tous les ouvrages consacrés à l'adolescence. Traian Filip ne se borne pourtant pas, comme on pourrait le croire, à une simple affabulation. Observateur des événements, le héros raconte l'histoire mais ne se contente pas d'enregistrer ses remarques. Son livre est, dans une certaine mesure, le journal d'une âme. Le narrateur est un esprit lucide qui ne cesse de se confronter aux personnes de son entourage, soucieux de déchiffrer les processus en profondeur qui déterminent le devenir intime, le passage d'une époque de l'existence à l'autre, au cours d'époques troublées. Pour lui l'adolescence est « l'âge du hasard, âge informe où rien n'atteint sa forme définitive »; « c'est le temps où l'âme, torturée par le besoin de « connaître les mécanismes intimes» est tourmentée par une soif étrange d'inconnu, troublée par des instincts contraires et par des « impulsions qui la poussent au sacrifice ou à l'avidité». Ce livre, pourtant, se propose d'analyser l'aventure intellectuelle des adolescents plus que leurs révoltes biologiques. *Dessin d'après nature* (« Desen după natură») a donc un peu de ce bouillonnement spirituel d'une jeunesse avide de tout connaître, tentée de s'engager dans mille voies à la fois, désireuse de dépenser l'immense énergie intérieure qui l'anime. *G. Dimisianu*

● MAÏA BELCIU: « *LE MANTEAU DE PHOQUE* ». Le sujet et la psychologie du premier livre de Maïa Belciu (paru aux Editions Littéraires) se réclament du classique roumain Ion Slavici, bien que la formule littéraire de l'auteur s'attache à étudier les nouvelles expériences de notre siècle. L'action, qui se déroule presque toute en une nuit, revit dans la mémoire de l'héroïne. Episodes et plans s'entrecoupent et se mêlent au gré des flots capricieux du souvenir. C'est ainsi que s'accusent les éléments de la tragédie qui (longuement accumulés, comme le suggère l'auteur) se concentrent soudain dans le foyer de la mémoire. Car, au fond, *le Manteau de phoque* (« Blana de focă») est le roman d'un bonheur perdu, le drame d'un amour raté, d'un repentir terrible et tardif. Sida, l'héroïne, n'a pas su répondre à « l'appel naturel de l'amour», pour employer le langage de Ion Slavici. Cette femme massive, hommasse, volontaire, s'est barré la route du bonheur en épousant l'argent du cabaretier Blagoe aux côtés de qui elle s'est faite intolérante et dure. Mais l'amour, étouffé dans sa jeunesse, pour un hardi et beau marin qui navigue dans l'Océan Glacial, n'est pas éteint dans son âme. Il a sommeillé, des années durant, dans son subconscient et, emporté par les remous de la mémoire, s'est violemment réveillé dans la nuit de la Saint- André, qui est la vraie nuit de l'expiation. Les yeux de l'homme d'autrefois obsèdent et poursuivent Sida et soumettent à leur jugement sa conduite et son irréparable erreur. Peu à peu nous enveloppe une ambiance énigmatique. Nous pénétrons dans un souterrain féerique et des forêts hallucinantes empruntés aux ballades allemandes où foisonnent les croyances populaires et les superstitions. A mesure que les souvenirs se bousculent jusqu'à composer un tableau tout en contrastes, les regrets éprouvés par Sida pour son amour perdu acquièrent des proportions démesurées, exaspérant sa souffrance. Là se place l'affrontement dramatique du passé et du présent, de la réalité et de l'idéal, de la pureté, de la noblesse du sentiment et des intérêts matériels les plus prosaïques. Le bilan de cet examen moral auquel se soumet l'héroïne en se rappelant son passé est proprement désastreux. La conscience d'avoir raté sa vie mène la jeune femme au paroxysme d'un désespoir hallucinant.

Douée pour l'introspection, Maïa Belciu est aussi un observateur averti de l'esprit de lucre et du conformisme propres à certaines couches sociales. Langage et mimique trouvent en l'auteur un peintre doué du sens de la plastique, du geste, des contrastes expressifs et, parfois, du comique pittoresque et grotesque. Les personnages de ce livre ne constituent pas des types; ils sont réductibles à quelques symboles et s'entourent à certains moments d'une auréole de légende. C'est là précisément l'un des mérites du livre. L'image, enveloppée de cette nébuleuse poésie des neiges polaires, du marin de Narvik s'oppose à la platitude et à l'insensibilité de Blagoe. Quant aux fantastiques grottes de marbre, elles représentent un idéal d'art et d'amour et condamnent la grissaille des esprits obtus. *Al. Săndulesco*

● MIOARA CREMENE: « *LE MAGASIN AUX MARIÉES* ». Jusqu'à ces derniers temps, Mioara Cremene s'était fait connaître notamment par des livres — vers et prose — qui s'adressaient aux enfants, et qui répondaient surtout à des intentions pédagogiques. Son tardif début dans la prose pour adultes ne saurait, cependant, nous surprendre outre mesure, car un volume de vers, *la Vérité et le Cœur* (Editions Littéraires) nous avait déjà annoncé, en 1965, sa tendance à dépasser ses ambitions éducatives. Le premier pas qu'elle vient de faire nous apporte la confirmation d'un talent authentique. Comprenant sept narrations, le *Magasin aux mariées* (« Magazinul de mirese») n'impressionne guère par ses dimensions; il semble même modeste. Pourtant, une fois la lecture achevée, on ne saurait nier qu'il comporte un nombre de réussites, dont *la Ballerine et le Saltimbanque*, *A côté*, *et Histoire pour grandes personnes* sont les plus remarquables. Résumées, les nouvelles mentionnées s'imposent par leur sujet même. Mais ce qu'elles ont de plus intéressant, c'est la manière de narrer, l'art de rendre un climat, par l'alternance, apparemment fortuite, des plans, par la mise en lumière brève, sans ostentation, de quelque détail pris au hasard. La comparaison avec la technique du film saute souvent aux yeux; les vertus du « découpage» sont évidentes, par exemple dans la nouvelle *A côté*, témoignage troublant de la non-communication entre les humains. Un musicien, abandonné par sa femme, prépare méthodiquement son suicide et l'accomplit méticuleusement, en dépit des interventions répétées de ses voisins d'appartement, curieux, ayant les meilleures intentions du monde, mais incapables de comprendre les mobiles qui le poussent à agir. Dans *la Ballerine et le Saltimbanque*, la conclusion découle lentement mais inexorablement du simple récit des faits. Le passage d'une danseuse-étoile, célèbre dans le monde entier, par la petite ville ou l'acrobate Domi vient justement de faire une chute, peut signifier la classique opposition entre le succès

et l'échec, entre la gloire et le ratage. Les nuits blanches du « saltimbanque» vaincu par le sort, dans le voisinage de la danseuse, marquent la tentative désespérée de se réhabiliter, d'atteindre — ne serait-ce que pour un bref instant — l'idéal artistique perdu. Dans *Histoire pour grandes personnes*, l'auteur présente de façon originale la rencontre d'une romancière avec des enfants; ces derniers sont amenés à passer insensiblement d'une réalité exacte à une surréalité possible. Le jeu où la fantaisie joue le premier rôle les gagne sans qu'ils y prennent garde, sans nul effort. La technique de la communication par l'analyse des nuances du comportement, le ton dégagé et le souci d'éviter les spéculations psychologiques, tels sont les éléments qui semblent caractériser ce volume. *Iulian Neacșu*

● CONSTANTIN CHIRIȚĂ: « *LA ROSE BLANCHE* ». Lieu du crime: une pension de famille. L'assassin présumé: indubitablement l'un des sept pensionnaires. L'alibi le plus vraisemblable: celui fourni par le criminel. Le meurtrier constaté: un pseudo-romancier. Mobile du crime: l'envie du faux écrivain de s'adjuger définitivement l'œuvre de son « nègre» et tous les bénéfices afférents. Nous retrouvons ici l'un des célèbres schémas du roman policier depuis Edgar Poe jusqu'à Steeman (celui de « L'assassin habite au 21»): espace parfaitement circonscrit du crime, nombre limité d'assassins possibles. Le roman de Constantin Chiriță (Editins opour la Littérature) appartient au genre d'énigme policière, un rébus dans le sens le plus propre du terme, car les détails les plus révélateurs sont ceux offerts par une page de roman, trouvée parmi les papiers de la victime, où le nom de tous les personnages sont des anagrammes du nom de tous ceux que l'on soupçonne. Le pseudonyme même du faux écrivain est un anagramme composé avec les lettres du nom du « nègre» et c'est justement cette ruse d'amateur de rébus de la victime qui trahit subtilement ses véritables rapports avec l'assasins. Nous avons donc là un « roman dans le roman», une connexion spéciale entre la fiction et la réalité, une fiction qui n'est que la photo truquée d'une réalité, et une réalité qui n'est rien d'autre qu'une fiction littéraire. Cependant, c'est le mobile du crime qui est la chose la plus intéressante: car le pseudo-romancier désire non seulement voler les droits d'auteur, mais aussi usurper une situation sociale, détourner à son profit une célébrité. Suivre toutes les implications de certains rapports, si compliqués, fut sans doute une forte tentation pour Constantin Chiriță, habitué aux méandres du roman psychologique et c'est, sans doute, l'un des mérites de l'auteur de n'y avoir pas succombé mais d'avoir respecté les règles du jeu en n'acceptant, sagement, que les complications admises. En effet, il y a dans l'effort de l'écrivain pour demeurer dans les limites du genre une remarquable soumission à l'objet; le triomphe de son esprit méthodique réside précisément dans le dépouillement systématique de l'énigme. Un exercice de logique qui assure la découverte de l'assassin dans la sphère de la fiction en une seule nuit et, dans le domaine de la lecture, en l'espace d'une heure. Et une heure très agréable. *Alexandru Sever*

● MARIN BUCUR: «*UN JOUR D'ÉTÉ DU MATIN AU SOIR*». Bien connu du public pour ses recherches d'historiographie littéraire et de folklore ainsi que pour ses chroniques littéraires, Marin Bucur nous dévoile dans son roman *Un jour d'été du matin au soir* («Zi de vară pînă-n seară», Editions Litttéraires) ses dons de prosateur. Chose remarquable et surprenante tout ensemble, le romancier dédaigne le style métaphorique, cher au critique littéraire, au profit de l'expression directe et lapidaire par laquelle il évoque les campagnes roumaines d'aujourd'hui. L'action a pour théâtre le village de Româneasa qui, à en juger par la connaissance détaillée que l'auteur possède des gens et des lieux, doit être son village natal. Dirigée par un président lourdaud soumis à l'influence d'une épouse aux idées arriérées, la coopérative agricole de l'endroit subit les effets d'une fâcheuse stagnation; l'énergie des hommes se dissipe en fumée au lieu de contribuer à l'accroissement des biens de la communauté et au bien-être de chacun. C'est à Lionora, la nouvelle présidente, à qui sa volonté et son intelligence pratique, alliées à un esprit pénétrant, confèrent un charme singulier, qu'il appartiendra de réveiller le sentiment de solidarité de la communauté remise dans le droit chemin. L'action, qui se déroule en deux phases, décrit aussi les avatars familiaux et professionnels de l'ingénieur-agronome Sivu, un Bucarestois que les protestations de sa femme n'ont pas empêché de prêter son concours au bon fonctionnement de la coopérative. L'ambiance et l'action sont décrites au moyen de procédés qui accumulent des séquences apparemment discontinues. Pour camper ses personnages et porter un jugement objectif sur leur mentalité, Marin Bucur sait toutefois dégager des significations d'éléments anecdotiques, anodins à première vue. Rejetant toute idéalisation factice, l'auteur use de préférence d'un langage vigoureux dont les accents polémiques ne manquent pas de lyrisme, surtout dans les descriptions de la nature à laquelle l'âme du paysan s'unit pour se purifier. *Emil Manu*

● OVIDIU PAPADIMA: «*CEZAR BOLIAC.*» Cette ample monographie, remarquable par sa rigueur scientifique et par les documents inédits qui y sont reproduits, est consacrée à l'homme politique, au publiciste, à l'historien, à l'archéologue et surtout au poète dont Eminesco disait dans ses *Epigones*: « *Boliac chante le serf et ses chaînes de bronze*». Ce livre, paru aux Editions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, est le fruit des longues recherches entreprises par Ovidiu Papadima pour compléttter les précieux travaux de Nicolae Iorga, George Călinesco, D. Popovici grâce auxquels on reconnaît, de nos jours, en Cezar Boliac (1813—1881) un remarquable précurseur d'Eminesco et l'un des promoteurs du climat spirituel qui régnait en Roumanie vers le milieu du XIXe siècle. Patriote ardent, ce penseur socialiste-utopiste combattit pour l'union des Principautés Roumaines. Il possédait une imagi-

nation dont G. Călinesco vante « l'exceptionnelle amplitude lyrique». Ceci définit les ressources de cet écrivain qui a su enrichir la poésie romantique roumaine d'œuvres telles que *Lilas*, *le Paysan corvéable*, *la Patrie*, *Maître Manole*, et nous donner des méditations lucides sur la condition de l'artiste.

Le propos d'Ovidiu Papadima, qui apporte des données nouvelles, est de nous aider à mieux connaître la biographie de Boliac (dont bien des détails, et jusqu'à la date de naissance, ont fait l'objet de controverses) et les sinuosités d'une carrière, ou plutôt d'une destinée agitée, soumise aux vicissitudes du sort ainsi qu'aux attaques des détracteurs de la génération révolutionnaire de 1848. Sans être une figure de premier plan de ce grand mouvement révolutionnaire, Boliac défendit les convictions et les réalisations des radicaux de 1848 dont le programme était devenu le sien. Et ce n'est pas l'effet du hasard s'il condamna la révision de certaines valeurs établies en 1848 au nom de la cause nationale et plus tard en 1859 à l'heure où s'unissaient les Principautés.

Favorable la plupart du temps à Boliac, le biographe ne laisse pas de juger sévèrement la fadeur de certains poèmes ou certaines inconséquences. Il nous faut néanmoins souligner que l'image d'ensemble y gagne en profondeur et que le portrait de Cezar Boliac est brossé d'un pinceau parfaitement objectif.

● CONSTANTIN CIOPRAGA : « *GEORGE TOPÎRCEANU* ». Admirablement adaptée aux données fournies par les archives, aux minutieuses exigences des reconstitutions historiques, la manière d'Ovidiu Papadima diffère sensiblement de celle de Constantin Ciopraga dans l'ouvrage qu'il consacre à George Topîrceanu (Editions Littéraires). Le nouveau livre de l'excellent critique de Jassy met en valeur tous les dons d'une plume habile à évoquer le passé. Et d'abord, est-ce bien une monographie? Nous serions tentés de l'oublier, emportés par la fougue d'un talent qui sait, au moyen d'anecdotes suggestives et de citations (empruntées à la correspondance, à des journaux intimes, à des confessions indirectes), nous familiariser avec la pittoresque ambiance qui régnait, voici une cinquantaine d'années, dans la vie des lettres à Jassy. L'adoption de G. Topîrceanu (1886—1937) par ces messieurs de la « Viaţa românească», les mémorables séances, présidées à la rédaction du journal par Garabet Ibrăileanu — sorte de mage assyrien trônant parmi des hommes volubiles, légèrement naïfs et rêveurs, dont les disputes esthétiques (et... cynégétiques) restaient toujours de bon ton — font l'objet de récits savoureux et véridiques. Constantin Ciopraga n'est pas moins heureux à reconstituer la biographie du poète. Notons que l'historien fait appel, sans se départir, certes, de son esprit critique, aux résonances autobiographiques de l'œuvre de l'artiste. En effet, maints accidents de son existence devinrent, légèrement filtrés et ajustés, la substance même ou le prétexte de ses *Parodies* et de ses pièces humoristiques. M. Ciopraga nous propose de Topîrceanu une image humanisée et détendue qui garde, pourtant, toute sa grandeur. Que d'« indiscrétions» intéressantes et révélatrices ! Nous découvrons un brave homme mélancolique, vibrant à tous les appels de la vie, et le nouveau portrait qu'on nous présente ajoute à tous les traits connus celui d'une vocation de l'abnégation. On nous montre en Topîrceanu un érudit compatissant aux besoins de ses semblables, généreux, secourable. Par ailleurs, tout comme dans le livre consacré à Boliac, l'œuvre de Topîrceanu se détache sur le fond de son époque, et se trouve étroitement rattachée à son milieu. Pour la plus grande joie du lecteur que ces détails font pénétrer dans l'intimité de la « Viaţa românească» et assister aux préparatifs présidant à l'apparition de la revue ainsi qu'au choix des collaborateurs, selon leurs affinités artistiques et spirituelles. La captivante monographie du professeur Constantin Ciopraga est, par la richesse de l'information où la rigueur scientifique le dispute au charme littéraire, un modèle du genre.

● D. CESEREANU : « *ARGHEZI ET LE FOLKLORE* ». Les miracles opérés par Arghezi font l'objet de constantes exégèses. L'auteur de l'ouvrage« Arghezi şi folclorul» récemment paru aux Editions Littéraires est un jeune critique et historien de la littérature dont on retrouve fréquemment le nom dans les pages de la « Tribuna» de Cluj. Il possède à merveille le sujet relativement difficile qu'il a choisi et nous révèle les rapports intimes qui existent entre le folklore et le lyrisme de notre grand poète contemporain. Cette étude en cinq chapitres établit un parallèle entre l'œuvre d'Arghezi et le folklore. Après avoir établi les lois internes de la production anonyme, D. Cesereanu s'autorise d'un certain nombre de modèles pour repérer leur circuit et, surtout, leurs formes d'assimilation dans les vers d'Arghezi. Il en ressort cette vérité qu'Arghezi subit l'influence de l'univers esthétique populaire qui vient se greffer sur un organisme spirituel d'une profonde originalité. Ainsi, la tradition orale populaire permet au grand artiste de découvrir de vastes horizons de formes et de thèmes. Dans certaines stances d'Arghezi, D. Cesereanu voit le reflet d'une propension à cette ironie acide qui pimente proverbes, paraboles, devinettes et dictons, à la manière des œuvres d 'Anton Pann au XIXe siècle. D'abord spontanée, cette inclination devient une façon, consciente et caractéristique, de dialoguer avec le lecteur en rusant, comme le font tant de gens simples dont les tournures de phrase expriment l'esprit populaire. Tudor Arghezi n'a pas inventé de langage ; il a saisi les virtualités de la langue poétique du créateur anonyme, capable de rendre les nuances les plus fines et les plus précises. Le sens secret des gestes, des faits et des rêves se trouve dévoilé dans les *Fleurs de moisissure* comme dans le *Testament*, bien que l'expression poétique diffère d'une œuvre à l'autre. Arghezi a réussi des mutations sémantiques en remodelant les usages morphologiques et syntactiques. Dans son lexique, l'imprévisible se nourrit de sèves issues de la profonde originalité d'un artiste toujours tenté de procéder à des innovations dans le domaine des symboles et des images.

H. Zalis

● CORNEL REGMAN: «*CONFLUENTS LITTÉRAIRES*». Forcément hétérogène en raison de la diversité des sujets et des méthodes, le volume de Cornel Regman, « Confluenţe literare», paru aux Editions Littéraires, consacre un critique dont les articles de revue reçurent toujours bon accueil. Les études qu'il fit paraître explorent un vaste champ allant de Dimitrie Bolintineanu, poète romantique qui fut parmi les promoteurs de la révolution de 1848, aux auteurs contemporains. D'une étude à l'autre Regman change aussi d'instrument de travail. Il y a tout lieu de croire que c'est l'essai qui lui convient le mieux. L'intérêt de Cornel Regman s'attache directement à l'œuvre dont il analyse les richesses esthétiques, éthiques et sociales. Plus que le rapport *auteur-héros*, c'est le rapport *héros-réalité* qui retient son attention. Si ses études d'histoire littéraire sont correctes, utiles, documentées *(D. Bolintineanu — entre la « plainte»* et *la satire)*, ses essais ont l'éclat de l'insolite. Les essais de Cornel Regman ne suivent pas l'ordre chronologique; ses analyses, son « discours» n'ont pas l'allure d'un exposé linéaire à « sens unique»; ce sont des entretiens avec des digressions, des retours en arrière, qui dégagent les significations humaines générales de l'objet étudié. L'auteur s'y sent à son aise; ses comparaisons, désinvoltes, s'y étalent largement, les références philosophiqes et sociologiques, accompagnées de fréquents renvois à l'éthique populaire, soutiennent une foule de coordonnées par quoi s'exprime la conviction que la valeur esthétique est la résultante de la rencontre de toutes les autres. Par ailleurs, l'étude consacrée au prosateur *Pavel Dan*, prématurément disparu dans l'entre-deux-guerres, est l'esquisse d'une véritable monographie qui démontre que l'interprète est capable, au besoin, d'harmoniser son goût pour l'essai et son devoir de scientifique. Mentionnons aussi les remarquables croquis — si compréhensifs et si originaux — consacrés aux critiques Perpessicius et Pompiliu Constantinesco.

Mircea Anghelesco

● VERA CĂLIN: « *MÉTAMORPHOSE DES MASQUES COMIQUES*». Dans l'histoire du théâtre et de la dramaturgie, les transformations portent surtont sur le drame « sérieux». En grandes lignes, l'évolution dramatique se produit selon un certain schéma, tragédie classique, drame bourgeois, drame de la liberté, drame romantique, drame naturaliste, etc. La comèdie — à l'exception de quelques-uns de ses secteurs, comme par exemple la *commedia dell'arte* — n'a été l'objet que de considérations fortuites et isolées, sous le rapport des transformations qu'elle a subies.

Le récent volume de Vera Călin, *Métamorphose des masques comiques* (« Metamorfoza măştilor comice») (Editions Littéraires) s'occupe, cependant, sous l'angle le plus large des « métamorphoses» du phénomène comique, et ouvre, à notre avis, des horizons particulièrement féconds sur cette ligne majeure de la dramaturgie.

Pour atteindre ce but, une condition indispensable s'imposait: ne pas envisager le phénomène comique d'une manière trop générale, c'est-à-dire d'une façon non-différenciée. Dans le cas présent, le thème est traité de façon concréte, claire, qui tient compte des séries variées de ses motifs et de ses procédés. L'auteur présente successivement les moments parallèles de mutation des divers secteurs faisant partie de la même catégorie esthétique. Vera Călin analyse huit séries de procédés et de motifs, huit « masques comiques», qu'elle suit graduellement dans leurs transformations, jusqu'à leur intégration dans le registre actuel du grotesque et de l'absurde, identifié dans une importante partie de la dramaturgie contemporaine.

Vera Călin détecte ainsi un phénomène sans précèdent dans l'évolution de la dramaturgie universelle. Jusqu'ici le théâtre grave ou sérieux a presque invariablement précédé le théâtre comique. Même sur le plan d'une succession non pas historique, mais uniquement systématique, les grands dramaturges grecs situaient le drame satirique après la trilogie tragique. Cette disposition successive est encore plus évidente dans l'ordre historique proprement dit. La comédie d'Aristophane ne s'est développée qu'après la création de la tragédie grecque, tout comme, au Moyen Age, les farces ont suivi les représentations des Mystères. Un tel rapport de successions s'associe fréquemment à la dérivation directe d'un sous-genre dramatique, c'est le cas notamment de la parodie. L'ordre successif dont nous venons de parler ci-dessus fait songer à un phénomène apodictique. Le fait qu'Aristophane, par exemple, ait parodié certains fragments des tragédies d'Euripide implique nécessairement l'existence préalable de ces tragédies.

Pourtant, voilà que maintenant le « sérieux» en arrive à établir — pour la première fois sur un plan important — ses coordonnées à partir des procédés et des motifs du comique. Il est vrai que les principes de l'« anti-théâtre» ou de l'« absurde» dramatique ne peuvent pas s'identifier à ceux du tragique, comme le fait, fort justement, remarquer Vera Călin, mais qu'ils procèdent de la catégorie, totalement différente du grotesque. Toutefois, leur ton fondamental est d'une bouleversante gravité, incommensurablement éloignée de l'attitude provoquant le rire. Le fait qu'on met à leur service des procédés et des motifs comiques démontre que, pour la première fois, il s'est produit une inversion de la succession dans l'ordre des deux grandes tonalités dramatiques. L'auteur de l'ouvrage met ainsi en lumière non seulement une simple « métamorphose» dramatique, comme il se l'était modestement proposé, mais également un processus de mutation, complètement nouveau dans l'histoire de la dramaturgie.

Et c'est là, semble-t-il, la contribution fondamentale de l'ouvrage, qui possède aussi d'autres qualités. Soulignons d'abord ses riches et pertinentes illustrations de textes, qui reposent sur une connaissance approfondie de la dramaturgie universelle, depuis l'antiquité jusqu'aux manifestations les plus récentes. A ceci vient s'ajouter une vaste documentation touchant les œuvres théoriques de spécialité. Apprécions enfin la façon toute personnelle dont l'auteur a usé de ces imposants matériaux d'érudition. La pensée de Vera Călin est à la fois précise et nuancée, rigoureuse et souple.

Edgar Papu

LE 150e ANNIVERSAIRE
DU PREMIER SPECTACLE
EN LANGUE ROUMAINE

LE THÉÂTRE EN ROUMANIE

par **Virgil Brădăţeanu**

Le 150e anniversaire de la première représentation théâtrale en langue roumaine, qui eut lieu à Jassy, alors capitale de la Moldavie, a été un jour de fête pour la culture roumaine tout entière. C'est le 27 décembre 1816 que fut jouée, à l'hôtel Ghika, la traduction roumaine, due à Gheorghe Asaki, d'une pastorale de Gessner et Florian: *Myrtil et Chloé*. Cette représentation, dont l'initiative appartenait à Asaki et à un groupe de lettrés désireux de participer, à leur façon, au combat de leur nation, marque une heure mémorable de la naissance du théâtre roumain moderne. C'est là un épisode d'un long processus qui, né en Transylvanie vers le milieu du XVIIIe siècle, et même plut tôt, se poursuivit aussi en Valachie où en 1819, à Bucarest, l'on représenta *l'Hécube* d'Euripide.

Ce n'était assurément pas la première fois que des représentations théâtrales avaient lieu sur le territoire de la Roumanie, où l'on en avait organisé depuis les temps les plus reculés, et il serait intéressant, à notre sens, d'énumérer les principales périodes marquant l'évolution de l'art dramatique roumain.

La première période remonte à des temps immémoriaux et dure jusqu'à l'apparition de l'esclavage. Les manifestations « théâtrales» sont alors les éléments dont l'homme se sert pour conjurer et amadouer les forces de la nature, notamment dans l'intention d'obtenir des récoltes fécondes. Bravant les siècles, il en est qui sont parvenues jusqu'à nous: telles *les* « *Paparude* », *le Caloïan* ou *la* « *Drăgaïca* ». On a lieu de croire qu'à une époque ultérieure on pratiquait des danses guerrières, de caractère dramatique, connues sous le nom de *kalabrismos*. En l'absence presque totale d'images, il est malaisé sinon impossible de définir ce « genre» dramatique.

La seconde période embrasse à peu près l'époque de cristallisation, puis de décadence, de l'esclavage. A cette époque, c'est-à-dire au début de notre ère, certaines formes de spectacles autochtones coexistent avec des vestiges de l'art dramatique grec dans les régions du territoire dace où se trouvent des colonies grecques. Un grand nombre de témoignages archéologiques et historiques abondent en détails sur les représentations dramatiques (notamment des comédies) et sur les artistes (acteurs, chanteurs, danseurs) qui se produisaient sur les « scènes» d'Histria et d'autres cités situées au bord de la mer Noire. Le littoral n'était cependant pas seul à connaître de pareils spectacles. Sur le plateau transylvain, dans l'amphithéâtre de Sarmizegetusa, au cœur même de la Dacie, à Porolissum, à Napoca ou à Potaïssa, c'est-à-dire dans les vieilles cités daces, puis romaines, avaient lieu des spectacles de gladiateurs (nous connaissons les noms des plus célèbres d'entre eux: Skirtos, Agroïkos, etc.) et étaient représentés ces drames mimés dont les Romains raffolaient.

Au cours de la troisième période, qui se situe approximativement à l'époque féodale, le théâtre fut marqué d'une empreinte sociale. Certaines manifestations exprimaient indirectement la protestation des opprimés, tel le drame populaire *les Haïdouks*, où l'on faisait l'éloge de la générosité et du courage des « haïdouks», ces redresseurs de torts qui combattaient pour la justice sociale et dénonçaient les abus des grands boyards. D'autres reflétant l'idéologie et le goût des féodaux, devenaient des divertissements légers ou de fastueux spectacles à la façon des joutes courtoises. C'est la période où le théâtre roumain revêt des formes spécifiquement autochtones avec des pièces folkloriques typiques, d'une grande diversité et d'une valeur remarquable. Citons les *Rois Mages*, très proches des mystères du Moyen-Age, *les Mijaurées* ou *le Jeu de l'Arbre* (Paradiesspiel). Très populaires, les jeux de Marionnettes présentaient des scènes

pleines de verve où les personnages étaient d'origine roumaine ou étrangère, mais alors accommodés au goût du pays, tel ce Paillasse, issu en ligne droite du Sannio animant les atellanes, et qui est aussi l'ancêtre de Pierrot, de Hanswurst, de Kasperl, de Brighella, etc.

A la fin du XVIIIe siècle et à l'orée du XIXe, au moment où le déclin de la société féodale s'accompagnait de l'ascension de la bourgeoisie, des spectacles donnés à Blaj et dans plusieurs autres villes de Transylvanie, à Jassy, à Bucarest, firent triompher le théâtre roumain moderne dont les objectifs coïncidaient avec les exigences sociales et nationales du moment. C'est alors que se définit le caractère national du théâtre roumain et que naît le théâtre professionnel dont les meilleures pièces vont préparer et soutenir, par les moyens qui leur sont propres, le combat mené en faveur de la libération sociale et de l'indépendance nationale. Ces tendances s'accuseront à la veille de l'année révolutionnaire 1848; le théâtre roumain, notamment en Moldavie et en Valachie, se met presque ouvertement au service des idées avancées, et des hommes de théâtre participent aux combats, tant sur les barricades de la révolution que sur la scène.

Le théâtre devient une tribune du haut de laquelle on lance de véritables manifestes; on se bat dans les salles de spectacle; auteurs et acteurs sont arrêtés ou exilés dans des monastères pour y expier le péché d'avoir joué un répertoire où s'affirment les aspirations à la justice sociale et à l'unité nationale, tel le théâtre de Vasile Alecsandri.

En Transylvanie, en Moldavie, en Valachie on jouait les grandes œuvres de la littérature universelle ou nationale. Les premiers spectacles en roumain affichaient des pièces d'Euripide, de Molière, de Voltaire, d'Alfieri et de Schiller. Montées sur l'initiative de Gheorghe Asaki, Ion Heliade Rădulesco, Ion Văcăresco, ces pièces étaient jouées par Costache Aristia, élève de Talma, Costache Caragiale, acteur, animateur et auteur dramatique, et Eufrosina Popesco, jeune actrice qui allait fournir une extraordinaire carrière à l'étranger sous le pseudonyme de Marcolini. C'est aussi dans la première moitié du siècle dernier que débuta Matei Millo, qui, après avoir fait son éducation théâtrale à Paris, se dévoua au théâtre de son pays jusqu'à l'âge de 80 ans. Millo milita en faveur d'une interprétation réaliste sur scène et fut, au dire de ses contemporains, un grand acteur, maître de son art. A ses côtés jouaient notamment Mihaïl Pascaly, tragédien célèbre, Theodor Theodorini et Neculai Luchian.

Les dernières décennies du XIXe, siècle et le début du nôtre virent naître une nouvelle forme d'organisation de la vie théâtrale, les Sociétés Dramatiques, qui allaient encourager l'évolution de la dramaturgie et de l'art dramatique selon les vieilles traditions militantes. Les activités de plusieurs personnalités de premier plan — le critique B. P. Haşdeu, le grand poète Mihaïl Eminesco et, surtout, Ion Luca Caragiale, auteur dramatique qui, de nos jours, jouit d'une renommée mondiale, ont fait communier le mouvement théâtral progressiste roumain avec toute la culture démocratique de leur temps. Au courant des conceptions théâtrales de Diderot, Hugo, Schlegel et Schröder, ils enrichirent d'éléments précieux la théorie de l'art théâtral et contribuèrent pour beaucoup à la fondation d'une école d'interprétation roumaine moderne. Haşdeu et Caragiale dotèrent même le répertoire roumain de pièces qui en constituent de nos jours le patrimoine classique. B. P. Haşdeu écrivit un drame inspiré de l'histoire nationale: *Răzvan et Vidra*; Ion Luca Caragiale est l'auteur d'un drame: *le Malheur* et de plusieurs comédies: *Une lettre perdue*, *Une nuit orageuse*, *Scènes de Carnaval*, *Maître Léonida face à la réaction*. A leurs côtés. Al. Davila écrivit un drame historique: *le Prince Vlaïco*, tandis que Barbu Delavrancea composait une étonnante trilogie historique: *Coucher de Soleil*, *la Tempête*, *Hypérion*, et une comédie: *Hagi Tudose*, etc. Ces œuvres, dont s'enorgueillit la littérature roumaine, possèdent des qualités universelles, témoin le chef-d'œuvre de Caragiale, *Une Lettre perdue*, jouée à l'heure actuelle dans le monde entier. Les grandes vedettes de la scène — Grigore Manolesco, Aristizza Romanesco, Constantin Nottara — y trouvèrent des rôles à leur mesure. G. Manolesco et A. Romanesco, brillants interprètes des rôles shakespeariens et romantiques — Hamlet, Roméo, Macbeth, Karl Moor, Don Carlos, Ophélie, Juliette, Amélie, Eboli — ainsi que des pièces roumaines citées ci-dessus, furent aussi vivement applaudis à Vienne dans *Hamlet* et *Roméo et Juliette* au cours d'une tournée effectuée en 1891.

Le nombre et la valeur de ses créations ont valu à Constantin Nottara la réputation du plus grand acteur de la scène roumaine. Ses moyens étaient infinis; il jouait Don Salluste, Franz Moor, Lear, Oedipe, Tartuffe, les rôles des comédies de Caragiale, des drames de Delavrancea. Au témoignage d'un de ses contemporains, il était l'acteur qui semblait le mieux « incarner le sublime». A la même époque Ernesto Rossi, Mounet-Sully, Eleonora Duse, Ermete Novelli paraissent sur les scènes roumaines. Les acteurs roumains voyagent beaucoup et prennent contact avec leurs illustres confrères européens: Sonnennikol, Levinski, Volter, etc. Plusieurs d'entre eux vont jouer à l'étranger et y reçoivent la consécration. Agatha Bîrsesco, jeune tragédienne, qui a fait ses classes au Conservatoire de Bucarest, puis à celui de Vienne où elle remporte le 1er prix, la médaille d'or et un diplôme d'honneur, débute au Deutsches Theater de Berlin dans *Minna von Barnhelm* de Lessing. Ses partenaires, Josef Kainz et Max Reinhardt, l'apprécient; au Hofburgtheater elle remporte ensuite de grands succès dans *Les Vagues de la Mer et de l'Amour* de Grillparzer, *Magda* de Sudermann, *Ania et Messaline* de Willbrandt, *les Revenants* d'Ibsen (rôle de Mme Alving), etc.

Cependant la mise en scène « s'émancipait», devenait un facteur artistique autonome. Paul Gusty, homme de théâtre des plus érudits passé maître en son art, y contribua fortement; très informé, il sut assimiler les leçons d'Antoine, de Max Reinhardt, d'Otto Brahm. Retenons aussi le nom d'Alexandre Davilla. Homme de théâtre complet — dramaturge, metteur en scène, directeur du Théâtre National — il renouvela le mouvement théâtral auquel il dédia sa passion du métier.

GHEORGHE ASACHI

Dans l'entre-deux-guerres, des facteurs extrêmement complexes, au nombre desquels on compte le combat mené par les forces progressistes en faveur de la défense et du développement de la culture nationale, enrichissent le répertoire national. L'art du théâtre accuse son caractère profondément réaliste sans pour autant restreindre ses expériences novatrices. Cette époque est féconde en œuvres de valeur. Victor Eftimiu, dramaturge et homme de théâtre-protée, crée des œuvres d'inspiration folklorique *(Il était une fois)* ou mythologique *(Prométhée* et *les Atrides)*, des drames tirés de la vie de tous les jours, des comédies. Alexandru Kiriţesco est l'auteur d'une des meilleures comédies roumaines *(les Jacasses)* et de plusieurs drames sur la Renaissance *(Borgia, les Noces de Pérouse* et *Michel-Ange)*. Tudor Muşatesco persifle les politiciens dans *Titanic Valse* et ... «*Esco*». Victor Ion Popa, homme de théâtre multilatéral — dramaturge, metteur en scène, décorateur, théoricien et professeur — écrit *Tache, Ianche et Cadîr, le Géranium de la fenêtre*, tandis que G. Ciprian publie une comédie amère *l'Homme* à *la rosse* et une pièce d'un humour absurde: *Tête de canard*. Tous ces écrivains firent jouer leurs pièces en Roumanie et à l'étranger. L'auteur dramatique George Mihaïl Zamfiresco crée des œuvres dont les attaques, ouvertement dirigées contre les injustices sociales de son temps, expriment les efforts dramatiques tentés par un intellectuel honnête désireux de sortir du marasme. *L'Etoile sans nom*, *Jouons aux vacances* et *Dernière heure* font de Mihaïl Sebastian l'un des meilleurs auteurs dramatiques de son époque.

Camil Petresco est également une personnalité de premier plan. Remarquable théoricien du théâtre, critique et metteur en scène, il créa des œuvres aux profondes significations philosophiques et sociales ainsi que des drames historiques. Dans son *Danton*, Camil Petresco réussit une étonnante reconstitution de la Révolution Française. Admirablement campés, Danton, Robespierre, Desmoulins, etc. évoluent parmi les événements dramatiques. La figure de Danton notamment mérite de prendre place dans la galerie des grands héros du théâtre universel. Nicolae Bălcesco, qui fut l'un des héros de la révolution de 1848, acquiert

un vigoureux relief dans le drame auquel il prête son nom. Quant à la *Danse des elfes*, c'est une pièce d'actualité.

Le poète Lucian Blaga écrivit également des pièces de théâtre remarquables. Nicolae Iorga, historien et écrivain de renom mondial, puisa l'inspiration de ses drames dans l'histoire de son pays. Il évoque des personnalités importantes et des heures cruciales dans des drames riches de sens patriotique. Il ajoute ainsi plusieurs titres à un genre fort apprécié de la littérature roumaine, celui du drame historique national de facture héroïque, patriotique.

De grands acteurs continuent à occuper le devant de la scène: C. I. Nottara, Aristide Demetriad (dans le rôle d'Hamlet il acquit une notoriété internationale de même que dans ceux de Roméo, Ruy-Blas et Vlaico), Ion Petresco (dans les rôles dramatiques), Ion Brezeanu (inégalable dans les pièces de Plaute, de Molière et de Caragiale). Ces acteurs veillent au maintien d'une interprétation réaliste. A leurs côtés on applaudit une pléiade d'acteurs en pleine maturité artistique: Maria Filotti, Marioara Voiculesco, Ronald Bulfinski, Maria Ciucuresco, Aglae Pruteanu, State Dragomir, Zaharia Bîrsan, etc.

Plusieurs acteurs roumains, établis à l'étranger, y remportent d'immenses succès: Edouard de Max, tragédien mondialement célèbre, Marie Ventura, Jean Yonnel, Elvire Popesco vedette de la scène et de l'écran, Alexandre Mihalesco, etc. Maria Filotti déploie une activité prodigieuse dans les organismes internationaux du théâtre. Comédienne et professeur, elle présente un rapport (ayant pour titre: *Les Tournées internationales permettent de faire connaître les caractères spécifiques de l'art dramatique national)* au IIe Congrès de l'Association internationale du théâtre, à Hambourg, en 1930. Maria Filotti, qui y représente le théâtre roumain, encourage vivement les échanges culturels qui de nos jours ne cesseront de se multiplier).

Les metteurs en scène de cette époque s'appellent Paul Gusty, Soare Z. Soare, V. I. Popa. Soare Z. Soare se spécialise à Berlin. Il y travaille aux côtés de Karlheinz Martin pendant près de deux ans puis, presque tout autant, avec Max Reinhard. Il seconde ce dernier dans la mise en scène des pièces: *Das grosse Weltheater*, *Clavigo*, *Jedermann*. « Reinhardt, dira Soare, m'apprit que le metteur en scène doit ignorer la crainte et suivre sa propre idée», en d'autres termes ne jamais hésiter à adapter un point de vue original. Paul Wegener, célèbre tragédien allemand, prisait fort le metteur en scène Victor Ion Popa qu'il comptait au nombre des « grands metteurs en scène européens, de la taille de Reinhardt»; « il lui suffirait, disait-il, de donner un seul spectacle des *Bas-Fonds* à Berlin pour conquérir la célébrité en trois heures».

Ce sont ces hommes qui surent imposer le réalisme au théâtre, malgré de superficiels essais d'innovation et d'originalité à tout prix qui sombrèrent dans le formalisme. Des écrivains jouissant d'un grand prestige dans la culture roumaine guidèrent aussi le mouvement théâtral: Tudor Arghezi, Camil Petresco, N. D. Cocea, etc.

Tout cela, c'est le passé, les traditions dont bénéficiera le théâtre du régime socialiste, théâtre d'un caractère populaire, efficient sur le plan éducatif et dans l'esprit des temps nouveaux.

La période qui suit le 23 août 1944 est marquée par l'épanouissement d'un art très proche des intérêts du peuple. Héritière des grandes traditions nationales progressistes, une nouvelle culture est née, et avec elle un art du théâtre destiné à former, à développer la conscience socialiste. On ne saurait comprendre et juger la fonction de l'art et le rôle joué par l'artiste dans le processus de formation et de développement de la conscience socialiste sans envisager à la fois les nouvelles conditions dont bénéficient l'art et les artistes, les rapports nouveaux nés entre les créateurs et le public, et l'exceptionnelle intensification de la vie culturelle en Roumanie. Un des aspects de cet essor des activités créatrices est illustré par le grand nombre — incomparablement plus élevé que jadis — des institutions artistiques d'Etat: théâtres, opéras, orchestres symphoniques, vastes musées, expositions permanentes, studios de cinéma, de radio et de télévision, troupes de danseurs et de chanteurs, conservatoires, instituts d'art plastique, d'art théâtral et cinématographique, écoles moyennes de musique et de beaux-arts. Certaines institutions ont pour but de populariser les grandes œuvres d'art universelles et nationales, de former des créateurs et de leur permettre d'exercer leur art dans d'excellentes conditions. Des millions de spectateurs, d'auditeurs et de visiteurs fréquentent des opéras, théâtres, cinémas, musées, expositions, concerts symphoniques, spectacles de ballet, etc.

Le mouvement des artistes amateurs englobe un nombre toujours croissant d'adhérents; plus d'un million de personnes y prennent une part active. Plus de 7 000 000 de spectateurs assistent chaque année aux 35 000 spectacles de théâtre offerts par des artistes amateurs. Des théâtres d'amateurs sont nés, où d'excellentes troupes donnent des représentations régulières dont la qualité s'améliore chaque année et finit par atteindre le niveau des bons théâtres professionnels. L'art est vraiment devenu un bien des masses; pratiqué par le peuple, suivi par le peuple, il est tout naturellement populaire par ses formes comme par son contenu. Ce processus caractéristique est déterminé par les nouvelles conditions historiques. Dans l'esprit des traditions militantes, établies dans l'art roumain sur les barricades de 1848, au cours des combats livrés pour l'unité et la souveraineté nationales, pour la liberté et la justice sociale, l'art et les artistes roumains de nos jours occupent dans la vie du peuple la place à laquelle aspirèrent leurs aînés; il s'y ajoute un coefficient nouveau: la conscience d'être un facteur actif et spécifique dans la révolution socialiste. Aux nouvelles conditions de travail, aux innombrables activités qui leur servent de stimulants, les hommes de théâtre ont répondu par un nombre impressionnant d'ouvrages dramatiques inspirés par la vie d'aujourd'hui, par une immense richesse de sujets divers. Ils ont porté à la scène des héros tout neufs: ouvriers, paysans, intellectuels aux idées avancées, auxquels les acteurs prêtent leur passion et leur force de persua-

sion. Le nouveau théâtre roumain — professionnel ou amateur — a été le brillant messager de la culture socialiste au Théâtre des Nations, à Paris, à Venise, à Moscou, à Budapest, en Yougoslavie ou en Grande-Bretagne et, plus récemment, à Berlin et à Prague, à Budapest et à Vienne. Partout il a fait valoir des qualités qui le situent au niveau des mouvements de théâtre avancés dont un fructueux échange de valeurs lui permet de connaître et d'apprécier les réalisations. Au cours des dernières années, la Roumanie a accueilli de prestigieuses compagnies théâtrales. Spécialistes et grand public ne sont pas près d'oublier les représentations données par le « Berliner Ensemble», le «Théâtre d'art» de Moscou, le « Piccolo teatro» de Milan, les grands artistes anglais, la Comédie-Française, la troupe de Jean-Louis Barrault, Aspasia Papatanasiou, d'autres tragédiens grecs, et des artistes venus de Hongrie, des Etats-Unis, du Cuba et d'ailleurs. Au cours de ce processus impétueux de transformation révolutionnaire que constitue l'édification du socialisme, l'affirmation et le développement de la conscience socialiste représentent à la fois un élément et un témoignage de ce processus même. L'art et la culture jouent et continueront de jouer un rôle immense dans cette genèse. Le théâtre roumain — domaine de la culture nationale qui se fonde sur des traditions précieuses où brillent de grands écrivains classiques (Alecsandri, Caragiale, Delavrancea), et nombre d'interprètes cités ci-dessus (Mateï Millo, Mihail Pascaly, Grigore Manolesco, Aristizza Romanesco, Agatha Bîrsesco, Aglae Pruteanu, Constantin Nottara, Ion Brezeanu) — connaît aujourd'hui un nouvel éclat.

C'est au cours des vingt dernières années que Camil Petresco, Mihaïl Sebastian, Victor Eftimiu et Mircea Ştefănesco créèrent quelques-unes de leurs pièces les plus représentatives. Aux côtés des maîtres de la vieille génération sont venus se ranger des auteurs dramatiques plus jeunes dont le talent revêt de multiples aspects: Horia Lovinesco, Lucia Demetrius, Mihaïl Davidoglu, Aurel Baranga ont enrichi le patrimoine national d'œuvres dramatiques remarquables. Paul Everac, Al. Mirodan. Al. Voitin, etc. ont signé des pièces de qualité, fort différentes comme genre et comme sujet, très modernes par leur contenu et leur facture. Par ailleurs, plusieurs écrivains sacrifiant de préférence à d'autres genres, se sont parfois tournés vers le théâtre; nous songeons à Mihaï Beniuc, V. Em. Galan, Sütö Andras ou Titus Popovici, ainsi qu'aux auteurs de scénarios conçus pour le cinéma, la radio et la télévision.

En ce qui concerne l'art de l'interprétation, les élèves de Nottara ont apporté au théâtre socialiste le message traditionnel des serviteurs de la scène roumaine. A l'avant-garde du mouvement théâtral roumain, ils ont contribué à la victoire du théâtre contemporain. Qui a vu jouer Maria Filotti, Lucia Sturdza Bulandra, Ion Manolesco, Vladimir Maximilian, Nicolae Băţăţeanu, Sonia Cluceru, Jules Cazaban, George Vraca — aujourd'hui disparus — n'oubliera jamais leur maîtrise ni la passion qu'ils

Myrtil et Chloé, *croquis exécuté par Gheorghe Asachi à l'occasion de la représentation de cette pastorale à Jassy en 1816*

mettaient à transmettre un convaincant message d'humanisme et de contemporanéité. A l'heure actuelle, le théâtre compte aussi une pléiade de grands acteurs en tête de laquelle se trouvent George Calboreanu, Costache Antoniu, Ştefan Braboresco, Ion Finteşteanu, Alexandru Giugaru, Vasiliu Birlic, Miluţă Gheorghiu. Dans le domaine de la mise en scène, Ion Şahighian a réussi des créations mémorables. Sică Alexandresco, dont la riche expérience et la valeur réunissent les suffrages de la Roumanie et de l'étranger, a repris le flambeau. Des réalisations remarquables sont dues aux M. Ghelerter, N. Tompa, Al. Finţi, I. Olteanu, le scénographe Al. Brătăşanu, etc. On peut applaudir des acteurs au talent créateur en pleine maturité: Radu Beligan, Ştefan Ciubotăraşu, György Kovacs, Marcel Anghelesco, Eugenia Popovici, Silvia Dumitresco-Timică, George Demetru, Nineta Gusty, Forry Etterle, Florin Scărlătesco, Emil Botta, Tanţi Cocea, Ştefan Dăncinesco, Ion Lucian, Colea Răutu, Gheorghe Leahu, etc.

La scène et l'écran roumains comptent des tragédiens éminents. Une école de comédie est née ainsi qu'un nouvel art de la mise en scène dont les représentants, en pleine possession de leurs moyens, se nomment Liviu Ciulei, Horea Popesco, Radu Penciulesco ou Lucian Ghiurchesco. A la scène, sur le grand et sur le petit écran, au cours des émissions radiophoniques, on peut applaudir également nombre d'autres acteurs et metteurs en scène doués: Marcela Rusu, Septimiu Sever, George Constantin, Paul Bortnovski, Sanda Toma, Silvia Popovici, Lucian Pintilie, Petre Sava-Băleanu, Emanoil Petruţ, Mihaï Tofan, Dan Nemţeanu, David Esrig, Octavian Cottesco, Ileana Predesco, Liliana Tomesco, Irina Petresco, Silviu Stănculesco, C. Dinculesco, Victor Rebengiuc, Silvia Ghelaru, Teofil Vîlco, Ion Pavlesco, Vasile Cosma, Aurel Giurumia, etc.

Cet exposé fort sommaire des réalités et des succès obtenus par le théâtre roumain de jadis et d'aujourd'hui prouve qu'il nous est loisible de nourrir les meilleurs espoirs quant au développement utur de tout le théâtre roumain.

ÉCHOS

● *Voici quelques titres de pièces montées sur les scènes roumaines au cours de la saison 1966—1967: une nouvelle mise en scène d'*Une Nuit orageuse *de I. L. Caragiale; le poème dramatique et historique* Décébale *d'Aurel Munteanu;* le Chien du Jardinier, *de Lope de Vega (Théâtre National de Cluj);* le Coq noir *de Victor Eftimiu (Théâtre National de Craiova); le* Deuil sied à Electre *d'Eugène O'Neill (Théâtre National « Vasile Alecsandri» de Jassy). Le Théâtre National de Timişoara a présenté* l'Oncle Vania *de Tchékhov,* le Menteur *de Goldoni,* l'Ile *de Mihail Sebastian, tandis que le « Studio 172», récemment inauguré dans la même ville, a donné des représentations expérimentales de* Nous commençons *de I.L. Caragiale, des* Dactylos *de Murray Schisgall, et de* l'Amour de Don Perlimplin *de Federico Garcia Lorca. A Timişoara, également, le Théâtre « Matei Millo» vient de monter* la Nuit des Rois *de Shakespeare, tandis que le Théâtre d'Etat de langue hongroise a accueilli une pièce du dramaturge australien J. Lawler:* l'Été de la 17e poupée. *A Bucarest, le Théâtre « Barbu Delavrancea» a poursuivi la série de ses nouvelles mises en scène en présentant* les Coupables innocents, *d'A. N. Ostrovski, et* Turcaret, *de Lesage, tandis que le Teatrul Mic affichait* l'Auberge du Carrefour, *de Horia Lovinesco. Le théâtre de Galatz présente des pièces historiques:* Tout comme au Bois de Vlăsia *de Mihail Drumeş et* le Prince Tepeş *de Mircea Lerian. Au théâtre de Reşiţa on applaudit* l'Oignon, *d'Aldo Nicolaj,* le Dictateur *d'Al. Kiriţesco,* Ceux que je combats *d'Aurel Storin et* la Millionnaire *de G. B. Shaw. Le théâtre de Bacău a inscrit à son répertoire* Amon Ra *de Ion Luca,* l'Homme de Minuit *de Virgil Nistor, et* les Oiseaux *d'Aristophane.*

● La « Scène populaire» de Sofia vient de monter, dans une mise en scène de Sacha Stoïanov, *la Mort d'un artiste* du dramaturge roumain Horia Lovinesco.

● *Au début de la saison 1966—1967, la revue « Teatrul» a publié plusieurs interviews de gens de théâtre au sujet de la dramaturgie roumaine. Nous pouvons d'ores et déjà dévoiler les titres de certaines pièces achevées ou en chantier, signées par des dramaturges roumains. Paul Everac nous promet* le Ballet électronique, Passions, le Jeu du désir; *Al. Voïtin vient d'achever une pièce historique;* le Procès de Horia, *tandis que Horia Lovinesco évoque le passé dans une pièce consacrée au prince Petru Rareş. Sergiu Fărcăşan met la dernière main à deux pièces:* la Fiancée du Fou *et* le Coup; *Mircea Ştefănesco prépare* Romance, *pour le Théâtre National, et, pour le Théâtre « Barbu Delavrancea» une pièce dont le héros sera le prosateur classique roumain Ion Creangă; Eugen Barbu remanie pour le Théâtre de Comédie une de ses anciennes pièces* le Saint.

Le Teatrul Mic montera une pièce dont le sujet est emprunté à la vie actuelle: Une Crise, et voilà tout *de Ionel Hristea, tandis que Ion Băieşu tire une pièce de sa nouvelle* l'Accélérateur. *Un homme aux prises avec lui-même sera le héros de* En traversant la rue sous un chapeau *de Dan Tărchilă.* Je vins, je vis, je restai *de Teofil Busecan,* la Mort du dernier voyou *de Virgil Stoenesco, ainsi qu'une comédie d'Aurel Storin seront des pièces sur la jeunesse.*

● Les studios de télévision de Bucarest viennent de présenter pour la première fois deux courtes pièces de Tudor Arghezi, dans une mise en scène de Cornel Todea: *le Marchand de lunettes* et *Interprétations de cleptomanie.*

● Le Théâtre de Comédie de Bucarest a donné à Bonn une série de représentations de *Troïlus et Cressida* de Shakespeare, et de *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco.

● *Le théâtre bucarestois « Lucia Sturdza Bulandra» a effectué une tournée à Moscou et à Leningrad. Au programme:* Scènes de Carnaval *de I. L. Caragiale, et* l'Opéra de Quat'sous *de Bertolt Brecht.*

● Au cours d'une tournée en Israël, les acteurs roumains Grigore Vasiliu-Birlic, Silvia Dumitresco-Timică et Niki Atanasiu ont joué « Birlic» à Tel-Aviv.

l e c i n é m a

LES VOIES DU DOCUMENTAIRE

Voici 17 ans, en 1950, naissaient à Bucarest les studios « Alexandru Sahia », appelés à réaliser des films documentaires et des bandes d'actualités. Au cours de près de deux décennies, les studios « Alexandru Sahia » ont présenté sur les écrans roumains et étrangers nombre de films traitant de l'industrie et de l'agriculture, de l'activité des intellectuels et de la vie quotidienne des écoliers et des étudiants de la Roumanie socialiste.

Pendant plusieurs années, ces studios tâtonnèrent en quête de sujets et de formules artistiques. Ils ne disposaient au reste que d'une bien maigre expérience: un petit nombre d'actualités et quelques documentaires (dont le film le Pays des Motzi *de Paul Călinesco, qui remporta un prix en 1931 à la biennale de Venise). Aussi eurent-ils fort à faire avant d'arriver à la pleine maîtrise. Cependant, avec le temps, l'art des documentaires roumains évolua si brillamment qu'au premier festival du film roumain (Mamaïa, juin 1964), le critique français bien connu, Georges Sadoul, n'hésita pas à parler d'une véritable « école nationale de films documentaires ».*

Les studios « Alexandru Sahia » viennent de créer plusieurs groupes de création: deux groupes pour les documentaires (l'un est dirigé par le metteur en scène Virgil Calotesco, et l'autre par le metteur en scène Mirel Ilieşu) et un troisième appelé à réaliser des films de vulgarisation scientifique sous la direction du metteur en scène Silvia Armaşu. A ces groupes s'ajoute le très actif secteur des actualités roumaines, qui vient de fêter récemment la sortie de son millième numéro. Ces groupes de création ont fait leurs preuves; ce sont d'excellents stimulants pour les metteurs en scène et les scénaristes.

Le troisième festival national, qui a eu lieu en 1966 à Mamaïa, nous permet d'esquisser un tableau des thèmes et des styles abordés par les cinéastes des studios « Alexandru Sahia ».

Les principaux genres sont le film-poème, l'enquête sociale, la monographie (consacrée soit à une personnalité des arts, soit à un centre citadin). La méthode dont usent de préférence les réalisateurs de ces studios, est celle du ciné-vérité. *Chaque genre a donné naissance à des films qui ont retenu l'attention du public et dont plusieurs se sont vu décerner des distinctions nationales et internationales:* les Navigateurs qui disparaissent, *de Ion Mosco, ont reçu un Prix en 1966 au Festival de Cracovie, tandis que* les Constructeurs de lignes à haute tension, *de Dumitru Done, ont remporté le Grand Prix du Festival de Cork, en Irlande, en 1966, et un prix principal au Festival de Leipzig, la même année.*

Parmi les différents genres abordés par les documentaires au cours de la saison 1966—1967, le genre « poétique » a été illustré par le Roseau *(scénario et mise en scène de Titus Meszaroş) et par* les Constructeurs de lignes à haute tension *(scénario de Mirel Ilieşu et Dumitru Done). Le film de Meszaroş est un poème à la gloire de la nature et de l'effort humain. La récolte du roseau dans le Delta du Danube nous vaut des images d'une grande beauté. Le blanc infini et immaculé des étendues glacées où se déploie un véritable exode humain pour la récolte du roseau a permis à l'opérateur W. Goldgraber de tirer parti des vertus singulières de l'image. Dépouillé de tout commentaire parlé, accompagné d'un commentaire musical puissamment dramatique (la Cantate pour chœur et orchestre de Carl Orff), le film vise au sublime cinématographique.* Le Roseau *opte pour les images à l'horizontale;* les Constructeurs de lignes à haute tension *préfèrent les images prises à la verticale. Cet autre poème cinéma-*

tographique est dédié aux constructeurs du réseau électrique à haute tension Luduș-Slatina. Le metteur en scène a construit son film à la manière d'une symphonie. Le premier mouvement correspond à l'installation des échafaudages métalliques; le second, apparemment inexpressif, mais, en fait, spectaculaire et profondément émouvant — souligne la fixation des câbles sur les poteaux de métal; le dernier mouvement enfin, moins dynamique, fait le constat et surprend le moment final de la construction proprement dite. Dumitru Done obtient d'excellents effets de travelling (caméraman George Georgesco). Une séquence étudie la physionomie des ouvriers au travail.

Plusieurs films documentaires ont eux aussi été pris « sur le vif »: le Début, le Coquillage, la Voie du Succès. Le Début *(scénario et mise en scène de Mirel Ilieșu) a filmé directement (c'est effectivement du ciné-vérité) le premier échantillon fourni par le Combinat sidérurgique de Galatzi au sortir des fours. Nous n'oublierons pas les visages fébrilement tendus des ouvriers. Tourné par 12 opérateurs,* le Début *a le frémissement des choses authentiques.* Le Coquillage *et* la Voie du Succès *sont conçus dans un autre esprit. A l'encontre du* Début, *ces films ne consignent pas des faits de courte durée ou des chocs, mais bien plutôt des processus lents de l'accumulation desquels naît l'émotion.* Le Coquillage *enregistre les étapes de la construction du « Petroșeni », un cargo de gros tonnage (12.500 tonnes). Nous ne quittons pas Galatz, mais, cette fois, nous nous trouvons sur un chantier naval. Doué d'un sens tout particulier des valeurs plastique, Jean Petrovici a fait de son film un sobre poème dédié à l'effort humain. Le moment du lancement du bateau, lorsque la traditionnelle bouteille de champagne se casse contre la carcasse métallique, est des mieux venus.* La Voie du Succès *vise aussi à enregistrer une accumulation d'efforts. Nous sommes plongés cette fois dans les milieux du sport. Ce film montre les efforts auxquels se soumettent les sportifs des équipes nationales (il s'agit de l'équipe roumaine de kayak-canoë dont les membres détiennent un grand nombre de distinctions et de prix internationaux).*

Le Cas *D,* Attention: Enfants!, les Grandes petites émotions *et* les Enfants, encore les enfants *ont été, eux aussi, pris « sur le vif ».* Le Cas D *mérite une mention spéciale. (Ce film a obtenu le prix de la critique au Festival de Mamaia en 1966). Le scénario, signé par un reporter, Mihaï Stoian, raconte les recherches effectuées en vue de retrouver les membres de la famille d'un vieillard abandonné par ses proches et admis, dans un asile. Le metteur en scène Alexandru Boiangiu a donné à son film l'allure quasi-policière d'une enquête trépidante. Le film exploite la veine éthique et sociale, et la démonstration artistique y gagne de profondes résonances humaines. Les autres films genre enquête sociale ont pour objet l'enfant ou plutôt l'enfance: l'enfance pleine de charme et d'inédit* (les Grandes petites emotions, *réalisé par Doru Segal) non moins que l'enfance dépouillée de joie (*Attention: Enfants!, Les enfants, encore les enfants). *Plus ancien, le film* les Grandes petites émotions *est aussi le plus reussi. A l'occasion de la distribution des prix de fin d'année, dans un jardin d'enfants, le metteur en scène enregistre finement les sentiments qui, provoqués par le spectacle offert par les enfants, se reflètent sur les visages des parents. Visages inoubliables. Le metteur en scène Florica Holban est l'auteur des deux autres documentaires. Le meilleur,* Attention: Enfants! *dépeint en images fort crues la tristesse des enfants abandonnés à l'âge même où ils auraient le plus grand besoin des soins et de la tendresse de leur famille. Ce film flétrit l'indifference et l'égoisme de ces parents, dépourvus du sens des responsabilités, par la faute desquels les enfants risquent de devenir des ratés. L'enquête, fort subtile, menée par la caméra n'a garde d'oublier ce soutien qu'offre aux enfants abandonnés les institutions d'Etat, telle la Maison de l'Enfance.*

Les studios «Sahia» produisent aussi un grand nombre de documentaires monographiques d'une grande variété de styles et de sujets. Mentionnons entre autres Chronique d'un miracle, *monographie citadine, les micromonographies consacrées aux peintres* Țuculesco et Ghiață, *ainsi que les micromonographies poétiques:* Eminesco *(qui fait partie d'un cycle dont nous avons déjà vu* les Pas du poète *et* Eminesco à Jassy) *et* Nicolae Labiș, *consacrée à un jeune poète particulièrement doué, mort à la fleur de l'âge.*

Chronique d'un mircale *est l'histoire des grandes transformations urbaines dont la ville de Piatra Neamț a été le théâtre. Le metteur en scène Mihai Dimitriu a su tirer parti de la couleur pour faire ressortir les nouvelles beautés de la ville. Le plus intéressant de tous les films consacrés à l'art est celui qui a été réalisé sur le grand artiste roumain Ion Țuculesco. Dix minutes de projection suffisent au metteur en scène David Rău pour nous suggérer des voies d'accès aux secrets des toiles insolites de Țuculesco. Pour les films consacrés aux poètes, notons que celui tourné par Gheorghe Tomozei sur Eminesco accorde un rôle de premier plan aux paysages rustiques et citadins ainsi qu'aux citations puisées dans l'œuvre du grand poète.*

Telles sont, esquissées en peu de traits, les voies empruntées par les documentaires roumains à la recherche d'une physionomie personnelle, capable de tirer parti des ressources cinématographiques offertes par une actualité nationale particulièrement attirante.

AL. RACOVICEANU

UNE PARODIE: Dr. FAUST XX

Avec ses dessins animés, dédiés aux genèses primordiales, à l'histoire de l'homme et de la civilisation, avec ses films-légendes de moyen métrage: la Petite menteuse *et* Pour l'amour de la princesse, *Gopo annonçait assez clairement son penchant pour un genre de cinéma à part. Son intention évidente est de parodier la mythologie, et, implicitement la mythologie moderne du septième art. Ce penchant du metteur en scène est évident dans certaines scènes de* On a volé une bombe — *parodie du film d'épouvante et du film comique, etc.; dans* Des pas vers la lune, *où son besoin organique de se libérer des mythes lui fait parodier même jusqu'au supplice du bûcher, qu'il imagine chanté et dansé; dans* Si j'étais Harap Alb * *où les héros sont réduits par la formule du conte dans le conte, et vus sous leur aspect comique, à l'échelle de l'humour populaire roumain. Cependant, les recherches du metteur en scène sont dans ce sens extrêmement variées. Gopo saute d'une manière déroutante d'un univers mythologique à un autre; il passe rapidement — dans un même film parfois — du conte pour enfants aux légendes helléniques, germaniques ou arabes, du folklore roumain au film moderne d'anticipation, du film réaliste, tout simplement, à un music-hall sui-generis, des scènes lyrico-philosophiques à la farce; il modifie, rapproche ces éléments et, en dernière instance, en fait une mixture dont la forme ne laisse pas d'être parfois difficile à déchiffrer.*

Le motif faustien *a trouvé à l'écran, (comme d'ailleurs en littérature et en d'autres arts) de brillants interprètes qui ont réalisé leurs films selon la nécessité où ils se trouvaient de reconsidérer le célèbre thème à travers l'optique et le style caractéristiques des mouvements d'idées et des courants artistiques auxquels ils appartenaient. Le* Faust *de Murnau, en 1926, était un poème dramatique conçu dans l'esprit du romantisme expressionniste, bâti comme tel et qui prêchait la rédemption de l'homme par l'amour.* La Beauté du diable, *tourné par René Clair en 1950, concentrait les résultats d'une longue expérience du réalisme français, mais traduisait aussi, dans le langage de la comédie, certains échos néo-réalistes de l'après-guerre.* Marguerite de la nuit, *de Marcel Carné, voyait en 1957 le mythe faustien par le prisme du cinéma poétique français avec des résonances empruntées au théâtre de l'absurde. Et ainsi de suite, chaque fois s'affirmait un point de vue nouveau.*

Comme chez René Clair, le Faust de Gopo prend la forme de l'un de ses disciples, dans le corps duquel Méphisto le fait entrer, grâce à une invention qui lui permet d'enregistrer les impulsions électriques de l'écorce cérébrale et de les transférer dans un autre cerveau. Mais il convient d'observer que, contrairement à toutes les interprétations précédentes, ce n'est pas Faust qui est présenté comme inventeur, comme un homme de science en action, c'est Méphisto. Le Diable est obligé de travailler; il a besoin des services de la technique nouvelle, aussi a-t-il son laboratoire, installé dans une rue peu passante. La parodie est plaisante, car l'on voit un Méphisto terrestre, un malheureux inventeur, bizarre et fantaisiste, tout à la fois effrayé et enchanté de sa propre invention et qui propose à ceux qui l'entourent, de les rajeunir. Cependant Gopo ne développe pas davantage cette idée et bientôt Méphisto disparaît du plan de la réalité quotidienne moderne, qui parodiait le mythe, pour en revenir à son identité traditionnelle de diable. Par téléphone, il demande conseil à Satan (appelé ici le Chef) lequel se montre très mécontent et lui envoie deux inspecteurs. Avec l'apparition de cette trinité de diables descendus sur terre, l'action suit une nouvelle piste. Il y a là de vagues rappels. parodiques, du film d'espionnage. Le style du film se modifie. La trinité des diables est vue dans des scènes grotesques; ils patinent sur l'asphalte et se livrent à l'ivresse la plus noire dans des intérieurs remplis de toiles d'araignées.

Développant ce côté grotesque, Gopo accorde à Faust une attention toute particulière. Celui-ci n'est pas tenté par l'or, comme chez Goethe et chez d'autres interprètes du mythe; il ne s'efforce pas de guérir les malades, comme chez Murnau; il n'a pas non plus le pressentiment de l'apparition de Méphisto, comme chez René Clair. Il n'a ni faiblesses ni craintes; il n'a que la conscience cachée de son incurable maladie. En échange, Faust est devenu père de famille. Il a une fille, une fille à marier — image de la parfaite sérénité féminine. Gopo a senti le besoin de meubler d'une figure de plus la galerie consacrée des personnages, mais il le fait en ayant l'air de ne rien apporter d'insolite à l'univers faustien. Il nous présente un Faust satisfait de cet état civile, de son rôle de papa.

IURIE DARIE dans le rôle de l'assistant de Faust

*) Voir la chronique de la *Revue Roumaine* no. 1/1966

Le mythe est encore abandonné, par le fait que le contrat conclu n'oblige plus Méphisto à devenir le serviteur de Faust, pour un jour, comme chez Murnau ou pour toute la vie, comme chez Clair. On sait que dans toutes les variantes antérieures, Faust vend son âme et obtient en échange,outre la jeunesse, les services inconditionnés de Méphisto. Gopo propose, lui, un autre schéma: c'est Faust qui, après lui avoir cédé son âme, devient le sujet de Méphisto. Il se livre totalement, sans conditions, et accepte « en échange » d'être le serviteur de celui-ci, de lui trouver des amateurs pour la transmutation dans un autre corps.

Le héros ne se trouve pas engagé dans des actions comiques d'envergure, comme chez René Clair, où une substitution similaire déchaîne une suite de situations comiques qui acquièrent un sens, puisqu'à la fin Faust veut en revenir à son état initial, qu'il refuse les situations privilégiées et aspire aux joies simples de la vie quotidienne. Le Faust, de Gopo, une fois devenu jeune, n'est plus attiré par ce qui l'intéressait en tant que vieux professeur. Il ne parcourt pas, aux côtés de Méphisto, les aventures de la connaissance qui donnaient au mythe signification et charme. Méphisto n'est plus obligé par contrat de le stimuler, de l'accompagner et surtout de l'aider dans ses aventures, ainsi que dans la connaissance des plaisirs de la vie. Il le conduit une fois, il est vrai, au bar, dont l'ambiance est caricaturée, comme dans les scènes « anti-rock » ou « anti-twist » de certains films. On ne retient que le geste désapprobateur de Faust-incorruptible qui s'enfuit, épouvanté, du bar, pour se jeter tout de go, une fois dans la rue, dans les bras de Marguerite, sans difficultés et sans intermezzos. Car Marguerite n'est autre que la bien-aimée clandestine de l'assistant dans le corps duquel est passé Faust.

Marguerite n'est plus séraphique et innocente comme nous la connaissions; elle pratique l'amour et, dans l'interprétation de l'actrice polonaise Ewa Krzyzewska, elle devient tellurique et fascinante. Gopo a, là aussi, une bonne idée de parodie: la facilité avec laquelle s'opère la conquête de Marguerite par Faust, sans la contribution de Méphisto.

Faust se débrouillant tout seul, Méphisto ne trouve plus de justification. Abandonné par ses confrères de l'enfer, il se voit obligé d'user de ses qualités d'inventeur terrestre pour échapper à la poursuite de la police, que Faust a fait venir. L'épisode, qui bénéficie du comique savoureux de Mircea Crişan dans le rôle d'un inspecteur de police, est révélateur des vertus et de la saveur d'une parodie qui n'ignore pas ses éléments.

Joué par un groupe d'acteurs parmi lesquels nous citerons Stela Popesco (la fille de Faust), Emil Botta (Faust), Jorj Voïco (Méphisto), Iurie Darie (l'assistant de Faust), le nouveau film de Gopo, dont l'image est signée par Grigore Ionesco et Stefan Horvath, prend sa place dans cette partie du cinéma roumain qui aborde les thèmes du patrimoine universel.

VALERIAN SAVA

LES MATINÉES D'UN JEUNE HOMME SAGE

Au cours de la saison cinématographique 1966—1967, les studios « Bucureşti » ont présenté au public une sélection variée de films artistiques. Ceux qui sont consacrés à la jeunesse y occupent une place de choix. Parmi eux citons notamment les Matinées d'un jeune homme sage *d'Andrei Blaier, que nous vous présentons ci-dessous.*

C'est le film de l'adolescence à la recherche du sens de la vie et des voies qu'il importe de suivre. Le jeune Constantin Stoïciu, auteur du scénario, définit le sujet et l'évolution des principaux personnages: « J'avais écrit un récit dont le titre était Remue-toi. *C'est lui qui m'a donné l'idée du scénario intitulé* les Matinées d'un jeune homme sage. *Le titre du récit initial résume d'ailleurs l'idée que le film a conservée: remue-toi décide-toi. Toutes les voies, aujourd'hui, te sont ouvertes, mais qu'en fais-tu? Que fais-tu pour toi-même? Encore un coup, il ne s'agit pas tant de choisir que de se décider. C'est ce qu'il y a de plus dur ».*

Et le scénariste de présenter ses héros aux prises avec le conformisme de l'existence ou soumis à lui: « Vive (le principal protagoniste) se décide; Romache sait qu'il devrait en faire autant, mais n'en est pas capable; le vieux Cioba apprend trop tard qu'il aurait dû se décider au début de son existence. Fane finit par comprendre une vérité qui contient toute l'idée du film, à savoir qu'il importe de réaliser quelque chose de visible. « Il faut laisser quelque chose après soi. A tout prix. Sans quoi ce ne serait pas la peine de vivre. »

Ces « Matinées » *sont un film polémique. Les auteurs s'en prennent à l'inertie, à l'ennui, aux demi-mesures qui nous empêchent de prendre notre élan et de nous décider. Le metteur en scène Andrei Blaier, en homme conséquent, a projeté sur l'écran le fruit de ses observations relatives à la jeunesse (comme il l'avait déjà fait dans* Il était mon ami *et* la Maison inachevée). *Il s'est mis à l'ouvrage, désireux de battre en brèche la sensiblerie et les lieux communs au moyen d'un film robuste qui ne force point la vérité de la vie.*

Le récit même permettait au metteur en scène d'adopter ce point de vue. Voici, en quelques lignes, le sujet du film: Vive, un « jeune homme sage » a du mal à trouver sa voie. Il est décidé à partir sans

IRINA PETRESCO (Mariana) et DAN NUȚU (Vive)

cesse à l'aventure, à échapper à l'emprise d'une vie douillette, à renoncer à son rôle « d'enfant gâté ». Pour vivre il a besoin d'une certitude. Hésitant, Vive se met en route, suit une voie sinueuse, revient sur ses pas, à la recherche de ce « quelque chose » qui doit transformer sa vie. Il se fait embaucher sur un grand chantier. La vie y bat à une autre cadence. On y entend des rythmes nouveaux; des destinées humaines s'y trempent sur les grands échafaudages. Vive a du mal à s'adapter. Il est toujours l'adolescent obsédé par trop de questions. Ses camarades (notamment Fane et Mariana) lui feront choisir la voie qui mène plus haut, l'amèneront à renoncer au confort douillet de son « bureau » en faveur du travail au cœur même du chantier, sur les grands échafaudages. Son choix fait, Vive s'engage, aux côtés de Fane et de sa brigade, dans la voie qui assure la permanence de l'individu dans la vie sociale.

Pour ce film, le metteur en scène Andrei Blaier et Nicu Stan, son opérateur (à qui l'on doit les images de la Révolte *et du* Temps des frimas*) ont opté pour un style très moderne. Ils ont usé du flash-back, qui sert à merveille la narration, la rend plus dynamique, fixe les pôles du conflit, souligne les sous-entendus éthiques et philosophiques du récit. La vivacité de ce rythme propre à l'adolescence est souligné par un montage assez hardi.*

Le metteur en scène a su choisir ses interprètes. Le jeune Dan Nuțu, dans le rôle principal, assure à Vive une évolution naturelle et sûre malgré les contradictions inhérentes au personnage. A ses côtés, Ștefan Ciubotărașu (le vieux Cioba), Irina Petresco (Mariana), Ion Caramitru (Romache) et Sebastian Papaiani (Fane) esquissent des silhouettes suggestives.

Ce film est de ceux qui illustrent les aspects caractéristiques des grandes transformations éthiques survenues dans la société roumaine actuelle.

RĂZVAN POPOVICI

ÉCHOS

● Le Signe de la Vierge, *de Manole Marcus, est un drame ayant pour théâtre un pittoresque village de pêcheurs situé au bord de la mer Noire; caméra: Al. Intorsureanu; décors: Ion Oroveanu. La distribution comprend Ioana Bulcă, Gilda Marinesco, Ana Zzeles, Cristea Avram, Sorin Postelnico, Mihai Pâlădesco. Gheorghe Turco tourne une comédie d'après un scénario de Sütö Andras; il s'agit des* Châtelains *avec Vasilica Tastaman, Ilinca Tomoroveanu, Margit Köszegi, Stefan Tapalagă, Radu Beligan, Tudorel Popa, Dumitru Chesa (opérateur: Viorel Todan).*

● *Parmi les courts métrages tournés aux studios « Alexandru Sahia » à Bucarest citons:* le Peintre Ghiață *(réalisateur: Nina Behnr; opérateur: Doru Segal);* l'Art et le Monde noir *(réalisateur: Virgil Calotesco; opérateur: Costea Ionesco-Tonciu; ce film a été tourné à l'occasion du Festival de l'Art noir de Dakar, en 1966);* Putna 500, *réalisé à l'occasionu du cinq centième anniversaire de ce célèbre monastère situé dans le Nord de la Moldavie et fondé par le Prince de Moldavie Etienne le Grand (Octav Ioniță signe le scénario et la mise en scène; opérateur: Sergiu Huzum); un film de folklore:* Noces olténiennes *(réalisateur: Al. Drăgulesco; opérateur: M. Obradovici);* le Projet, *de Al. Sîrbu, sur les élèves de l'Ecole d'Architecture; et deux films sur l'enfance;* la Camarade *(mise en scène et images de Doru Segal)* et la Mère d'Adrian, *de Florica Holban.*

b e a u x - a r t s

Adina Nanu ●

TENDANCES DANS LA SCULPTURE ACTUELLE

« Ne cherchez ni formules obscures ni mystère. La joie pure, voilà ce que je vous donne», disait Brancusi.

C'est son œuvre qui forme encore la clef de voûte de la sculpture roumaine actuelle ; c'est par Brancusi que l'art de sa nation, en définissant ses constantes spécifiques, a apporté une contribution fondamentale au développement de la pensée artistique du monde (nous n'en appellerons qu'au témoignage de sculpteurs comme Henry Moore). Ce qui plane sur la création des sculpteurs roumains contemporains, ce n'est pas tellement le modèle, en soi, de son œuvre finie — bien que la phase de mimétisme de quelques jeunes pendant leur période de formation soit inévitable — que l'exemple des qualités du Maître. Par sa qualité dominante, absorbante, l'engagement total dans l'art, ayant pour conséquence le courage créateur et l'exigence absolue à son propre égard, la personne même du sculpteur a pris une auréole mythique de héros légendaire. De même, une certaine structure de son tempérament, tendant vers la joie d'être, de vivre — joie intense mais exprimée avec retenue — tendant vers la connaissance des phénomènes, vers une sage entente avec le monde, avec la nature, cette structure trouve des résonances profondes chez la plupart de ses successeurs. Ainsi comprise, l'œuvre de Brancusi est devenue pour les artistes des générations nouvelles, non pas l'ombre écrasante du devancier que l'on ne saurait dépasser, mais le catalyseur permettant de purifier sa propre création, si différente qu'elle soit en fait de style, de manière, de point de vue. Ce qui apparaît, si l'on jette un regard d'ensemble, aussi fugitif qu'il soit, sur la création actuelle, c'est en effet la grande diversité de styles, aptes à donner une vigoureuse impulsion à la vie artistique.

De la sculpture monumentale à la figurine d'intérieur, de la métaphore symbolique au portrait psychologique, de l'œuvre « de musée» concentrant en elle des sens graves, à l'ornement agréable des parcs, les occasions offertes aux sculpteurs de manifester leur talent d'une manière personnelle et nuancée, sont innombrables. Le rythme rapide des constructions socialistes, lesquelles requièrent aussi bien des compositions urbaines que la décoration d'intérieurs aux destinations les plus diverses, offre en ce sens de grands avantages à un nombre croissant d'artistes. Les commandes de l'Etat et l'éducation artistique du public sont évidemment parmi les principaux facteurs qui ne cessent de contribuer beaucoup plus que par le passé, à promouvoir et à stimuler l'orientation dont nous parlons. Le facteur commun de la création sculpturale roumaine — diversifiée par le tempérament, la formation ou l'âge — est une certaine attitude, une certaine dimension humaine. Celle-ci se caractérise par une participation qui évite, d'habitude, les évasions dans le macro ou le microcosme aussi bien que le dépassement des limites de la sensibilité humaine. Comparées avec l'art des pays nordiques par exemple — les stridences expressionnistes sont relativement rares, comme aussi les étalages d'états dépressifs, les exagérations de la soi-disant objectivité (de type scientifique) menant à la dépersonnalisation. Depuis la corporalité concrète de la sculpture figurative traditionnelle jusqu'à l'allusion discrète, inscrite dans des formes quasi-abstraites, la sculpture roumaine est restée fidèle au héros principal de l'art tridimensionnel de tous les temps, *l'homme.* Dans la conception des sculpteurs, l'idée de beauté et de poésie se rattache à celle de l'humanité souveraine, et trouve son équivalent plastique dans les traits, les gestes, les attitudes propres à l'homme. Cet idéal, loin de copier, transfigure la réalité ; il se reflète tout autant dans les portraits

« épurés» des contemporains, que dans ceux d'un grand nombre de figures représentatives du passé (*Nicolae Bălcesco*, animateur de la révolution de 1848, *Georges Enesco*, par G. Anghel, le peintre *Ştefan Luchian*, par I. Vlad). C'est la même aspiration qui se fait jour, au fond, chez ceux qui, apparemment à l'opposé, cultivent, non pas la figure humaine ou la composition, mais les « états d'âme», les pensées abstraites, au moyen de formes symboliques, allégoriques (*Elégie* de O. Han, *les Vents* de I. Vlad, *le Travail* de B. Caragea), ou bien les forces cosmiques et le répertoire d'autres règnes, par des métaphores de type folklorique (*La Lune* de Gabriela Manole Adoc) ou par des « reproductions» réalistes. Dans tous les cas l'empreinte humaine, par anthropomorphisme, est fortement présente (*l'Hirondelle* de Ioana Kassargian et, dans un certain sens, *l'Araignée* de Victor Roman.)

Pour en revenir à notre propos, il nous faut dire que l'œuvre de Brancusi ne constitue pas l'unique chemin suivi par la sculpture actuelle. Si Brancusi demeure à l'origine de l'attirance vers le « noyau de la corporalité», vers le dégagement de l'essentiel en formes pures *(le Baiser. la « Maîastra»)*, Dumitru Paciurea (1875—1932), apparenté à Rodin par sa façon de modeler le relief au moyen d'une subtile captation de la lumière, a jeté, lui, les bases d'une autre vision. Une vision fantastique, animiste, avec ses « chimères» dans lesquelles prennent vie les esprits de la terre, des eaux, du ciel. Aux côtés de Paciurea se trouvent Cornel Medrea (1889—1964) qui a transposé la plénitude de la vie en silhouettes amples, denses, calmes (*l'Epine*, *Nu)* et Gheorghe Anghel (1904—1966) qui a laissé derrière lui l'exemple d'une profonde spiritualité, extériorisée par un modelé d'une extrême finesse, dans ses figures en particulier *(Eminesco. Maternité*, *la Musique*, etc.)

En nous limitant à ces exemples, qui forment la tradition immédiate de l'art roumain contemporain, nous observons que chacun des sculpteurs dont nous avons parlé, explore une autre direction du réel, et qu'il suit, soit le chemin de la fantaisie, soit celui de la contemplation, de la sage méditation ou du recueillement. Bien que chacun d'eux ait interprété autrement les données de l'observation, et soit parvenu à des types de stylisation, radicalement différents, tous se sont maintenus au niveau d'une émotivité tonique. Le rapport entre l'homme et le milieu ambiant, exprimé par la tension, en surface, des volumes, s'inscrit dans les limites d'un équilibre naturel. Il existe évidemment des différences marquées: dans les sculptures de Medrea, le bombement des volumes massifs suggère la force expansive des corps robustes choisis pour porter son message, dans un sens rappelant Michel-Ange. On trouve des rotondités pareilles chez Brancusi, — dans sa phase de maturité mais elles sont « pétrifiées» en un état d'éternelle plénitude. Par contre, dans les statues de Gh. Anghel qui rappellent parfois les bustes de Paciurea *(le peintre Luchian)*, c'est par une façon de traiter plus ascétiquement les formes — le modelage mettant en valeur l'expression des figures — que l'accent est mis sur la vie intérieure. Mais chez tous, la constitution corporelle est harmonieusement structurée; dans le relief donné aux traits dominants de même que dans le creusement des volumes ou l'abstractisation des formes, ces sculpteurs évitent toute attitude extrémiste.

Renouant le fil d'une tradition ancestrale, ces maîtres ont en même temps transmis une précieuse expérience de pensée dans le matériau employé. Sculptées dans le bois, compte tenu de la texture des fibres, ciselées dans la pierre, en fonction du grain et de la dureté du bloc, ou encore fondues en des métaux de couleurs variées et d'un éclat différent, leurs œuvres constituent, dans les musées, des points de repère pour leurs successeurs.

Les plus âgés de nos sculpteurs suivent en général une ligne de création classique et excellent dans des œuvres monumentales d'une noble gravité. Ion Jalea (né en 1887) est l'auteur de plusieurs monuments qui ornent Bucarest, comme la statue de l'érudit *Spiru Haret*, Place de l'Université, le monument élevé à la mémoire des *Héros Français* dans le jardin du Cişmigiu et bien d'autres encore. On doit à O. Han (né en 1891) les statues de *Mihaïl Kogălniceanu* et du prince régnant *Constantin Brancoveanu.* Miliţa Petraşco poursuit sa série de bustes, où elle caractérise avec une grande sensibilité la personnalité de contemporains comme *Tudor Vianu* ou *Ion Vinea.* Ion Irimesco (né en 1903) auteur de statues monumentales bien connus, a évolué ces dernières années vers une simplification décorative délibérée et a donné à ses figures en métal la fermeté et la grâce des plantes *(la Fleur*, *Paysanne)*. C'est une évolution similaire que l'on peut observer par exemple chez Boris Caragea (né en 1906). Dans l'évolution incontestablement moderne de la création actuelle, on retrouve fréquemment des ponts qui relient celle-ci à la tradition autochtone. Celle-ci offre en effet un large registre d'inspiration depuis la statuaire néolithique, en passant par celle de l'antiquité gréco-romaine, transplantée et adaptée sur le territoire de la Roumanie, et par celle de l'époque médiévale. Toujours vivant, l'art populaire roumain offre lui aussi des suggestions non seulement pour la solution des ouvrages de décoration, mais aussi en ce qui concerne la composition et le rythme des sculptures figuratives modernes. Le ralliement à la ligne traditionnelle est particulièrement visible dans les œuvres de sculpteurs comme Ion Vlad (né en 1920) où les suggestions folkloriques sont amplifiées et dynamisées par le tempérament explosif de l'artiste (buste de l'écrivain *Mihail Sadoveanu*, de *Ştefan Luchian*, etc.) ou comme Ion Vlasiu (né en 1908).

C'est surtout dans la façon de traiter certains matériaux, comme le bois ou la pierre, que les sculpteurs roumains font usage de l'expérience populaire. Dans le « *Triptyque des héros*» de Ion Vlasiu, la superposition des figures sculptées en plans de grandes dimensions rappelle les piliers des maisons paysannes. Devenus maîtres de la technique, les sculpteurs ont suivi des directions différentes. C'est ainsi que les reliefs et les statues de bois ou de pierre de Romulus Ladea (né en 1901) révèlent un bouillonnement intérieur, une force d'expansion qui pousse les volumes au dehors, ce qui ne les empêche pas d'être maintenus dans le cadre d'une construction fermement équilibrée (*la Mère*). Mais il est hors de

doute que le grand maître de la sculpture sur bois est Geza Vida (né en 1913), lequel réussit à dégager des troncs d'arbre de son Maramureş natal, des silhouettes d'une grande vigueur et d'un grand naturel *(Danse du Pays de l'Oaş, Repos)*.

Certains de nos artistes ont dirigé leurs efforts vers l'utilisation, non seulement des matériaux classiques, mais aussi d'autres, moins usuels en sculpture. C'est ainsi que la terre cuite ou émaillée, très employée dans l'ancien temps pour la poterie ou pour les plaques décoratives, sert aussi pour des ouvrages de grande envergure. Le sculpteur Mac Constantinesco (né en 1900), auteur par ailleurs de statues bien connues en pierre *(Femme tartare)* ou en bronze *(Danaïde)*, est parmi ceux qui ont le plus contribué à faire valoir cette tradition.

VICTOR ROMAN: l'Araignée

Zoe Baïcoianu (née en 1910) s'est consacrée plus particulièrement, ces temps derniers, à l'exploration des ressources artistiques du verre, matériau avec lequel elle a réalisé des statues (par exemple *Torse*) ou des reliefs décoratifs (façade de l'Institut d'Agronomie de Bucarest).

Un développement personnel ayant certaines affinités de style avec l'art antique ou moderne a contribué à enrichir encore l'aspect général de la sculpture roumaine. Certains sculpteurs, tel A. Szobotka (né en 1917) tendent plutôt vers l'expressionnisme, tandis que d'autres, comme I. L. Murnu, suggèrent d'une manière originale l'impondérabilité des masses.

Les recherches dont nous venons de parler ont été en grande partie stimulées par l'orientation d'un grand nombre d'artistes vers la sculpture monumentale ou décorative d'extérieur, conçue de façon à former un ensemble unitaire avec les nouvelles constructions: édifices publics ou grands ensembles d'habitation. Auparavant cette activité n'avait guère pour objet que l'ornementation des stations balnéaires des bords de la mer Noire. L'accord avec le géométrisme de l'architecture moderne a été obtenu parfois en forçant la construction des corps, en les réduisant à un petit nombre de volumes, de surfaces et d'arêtes rigides, parfois, au contraire, par des rotondités et des contours sinueux soulignés, qui forment un agréable contraste avec les lignes et surfaces droites des édifices.

La pratique toujours plus répandue de l'art monumental, pour les édifices publics, n'a pas manqué d'influencer aussi la sculpture d'intérieur, dans le sens d'une expression plus lapidaire. S'encadrant dans le mouvement, général sur le plan mondial, qui développe le langage de la sculpture selon une ligne résumante et exprime les associations de sentiments et d'idées au moyen de signes conventionnels parfois assez proches du sténogramme, la sculpture roumaine a adopté divers modes de signalisation actuels. La principale qualité qui unit les générations demeure le maintien des résonances sensibles, même dans le cas où sont adoptées des solutions éminemment intellectuelles. Ce sont, comme toujours, les plus jeunes de nos sculpteurs qui ont le plus souvent recours aux expériences audacieuses, à la figuration insolite, et qui s'efforcent de vaincre les difficultés d'expression dans les matériaux employés. L'habitude prise d'imaginer dès le début l'œuvre dans son matériau définitif, (matériau qui requiert parfois des techniques difficiles), constitue un facteur important surtout lorsque s'y ajoute la vision de son emplacement. Dans ce sens, nous citerons les travaux récents, destinés au littoral, des sculpteurs P. Balogh (né en 1920), C. Lucaci (né en 1923), Gabriela Manole Adoc (née en 1926). Ce n'est pas par hasard que plusieurs des expositions les plus substantielles de sculpture ont eu lieu dans des parcs et des jardins de Bucarest, comme celle de Gheorghe Apostu (né en 1934), dont les blocs de pierre, taillés en silhouettes robustes, avaient la patine des rochers burinés par les vents et les pluies. *(Femme de pêcheur, la Princesse Ralu).*

Les statues de Victor Roman (né en 1937), ou de Ioana Kassargian (née en 1936) en marbre sombre ou en bronze ont tout naturellement leur place dans les intérieurs modernes *(Devant la glace, la Chanteuse)*, grâce à leurs formes expressives, mais lapidaires, d'un bel effet décoratif.

Comparé au rythme de création de la peinture, particulièrement vif, il va de soi que la sculpture se développe plus lentement, car elle est d'une élaboration plus ardue, aussi bien dans la conception des images que dans la finition et la technique. Ce qui justifie l'observation faite à maintes reprises que dans un décor on peut remarquer des dizaines de bons peintres, mais peu de grands sculpteurs.

A côté des réalisations de la peinture roumaine contemporaine, illustrées par des noms comme Ion Ţuculesco, Alexandru Ciucurenco, Dumitru Ghiaţă, Corneliu Baba, Ion Gheorghiu, etc., celles de la sculpture peuvent paraître plus discrètes, moins brillantes. Mais dans la qualité des meilleures œuvres, dans les volumes déployés dans l'espace comme dans les couleurs, palpite, sous différentes formes, quelque chose de la joie de vivre dont parlait Brancusi.

ÉCHOS

● Parmi les nombreuses expositions collectives qui ont eu lieu vers la fin de l'année 1966 à Bucarest, nous avons remarqué le traditionnel « Mois de la gravure », la Biennale républicaine de peinture et de sculpture, l'Exposition des Arts décoratifs, l'Exposition de Dessins publicitaires, ainsi que deux expositions d'arts plastiques et de photos artistiques consacrées à des amateurs.

● L'art roumain dans le monde: *A la Biennale de Venise on a pu admirer des toiles de Ion Ţuculesco. Des expositions consacrées à la sculpture et à la peinture roumaines et réunissant surtout des œuvres du XXe siècle ont été organisées à Londres, Pékin, La Havane, Belgrade et Budapest. De nombreuses expositions personnelles ont eu lieu à Paris (Ion Gheorghiu), Oslo (Brăduţ Covaliu et Ion Irimesco), Gênes, Milan, La Haye (Victor Roman), Vienne (Ligia Macovei), Aix-la-Chapelle (Ion Pacea), Poznan, Sopot (Ion Biţan), etc.*

● Une salle du Musée de la Culture des Peuples, à Ciudad de Mexico, est réservée en permanence à la Roumanie. On peut y admirer des collections archéologiques ainsi que de nombreux objets d'art populaire et d'art décoratif.

● *Des maquettes de décors et de costumes ainsi que des photos prises au cours des spectacles donnés par le Petit Théâtre de Bucarest ont été exposées au foyer du théâtre « Gérard Philippe », à Saint-Denis (France).*

● Citons encore plusieurs expositions: « L'Architecture en République Socialiste de Roumanie » à Tiantzin (R. P. de Chine); « Les Arts graphiques roumains contemporains » à Rühimäki (Finlande); « L'Art populaire roumain » à Umea (Suède); « Paysages de Roumanie » — photographies, à Hemiksen et Malines (Belgique); « Les Arts décoratifs roumains » à Prague.

● *A Bruxelles, Madame Hélène Willemart a tenu une conférence sur les églises peintes du Nord de la Moldavie, dans le cadre du cycle intitulé « Arts et Voyages ».*

● L'œuvre de Brancusi a fait l'objet d'un grand nombre d'articles: Dans *Art Journal* ont paru « Les origines de Brancusi », par Barbu Brezianu, et dans *The Art Bulletin* « Contributions à la chronologie de Brancusi » par Athena Tacha Spear (ces deux publications sont éditées à Washington par le College Art Association of America). En Roumanie, *Amfiteatru* (Bucarest) a publié dans son numéro 10/1966 « Paroles nostalgiques » par Barbu Brezianu et « Une nouvelle hypothèse sur les orgines de la colonne infinie » par Mircea Deac, tandis qu'à Cluj, *Tribuna* publiait dans le numéro 52/1966 un article de Petru Comarnesco sur « Les Ateliers parisiens de Brancusi ».

● Brassaï, poète de l'image, *est le titre d'un article publié par Valeria Coliban dans le 5e numéro de la revue sociale et culturelle mensuelle « Astra » qui paraît à Braşov. De nombreuses reproductions illustrent la page consacrée à cet artiste français. Le même numéro publie une étude de l'écrivain Ferenc Szemler,* L'idée et l'homme, *consacrée au peintre et sculpteur expressionniste Mattis Teutsch qui fut, au début du siècle, un fervent adepte du mouvement artistique roumain.*

● *Au cours des travaux de la IIIe Session de communications scientifiques des musées, qui a eu lieu à Bucarest à la fin de 1966, on a cité les chiffres suivants pour une période de neuf mois: expositions permanentes: 7.167.896 visiteurs; expositions temporaires: 2.222.300 visiteurs; musées: 131.025 acquisitions nouvelles; 12.771 objets restaurés; 2.232 cours et conférences.*

● *La Céramique d'Oboga*, du Roumain Dumitru Dădîrlat, s'est vu attribuer le prix du meilleur film folklorique décerné à Bruxelles à l'occasion de la Semaine internationale du film touristique et folklorique.

OLGA BUŞNEAG

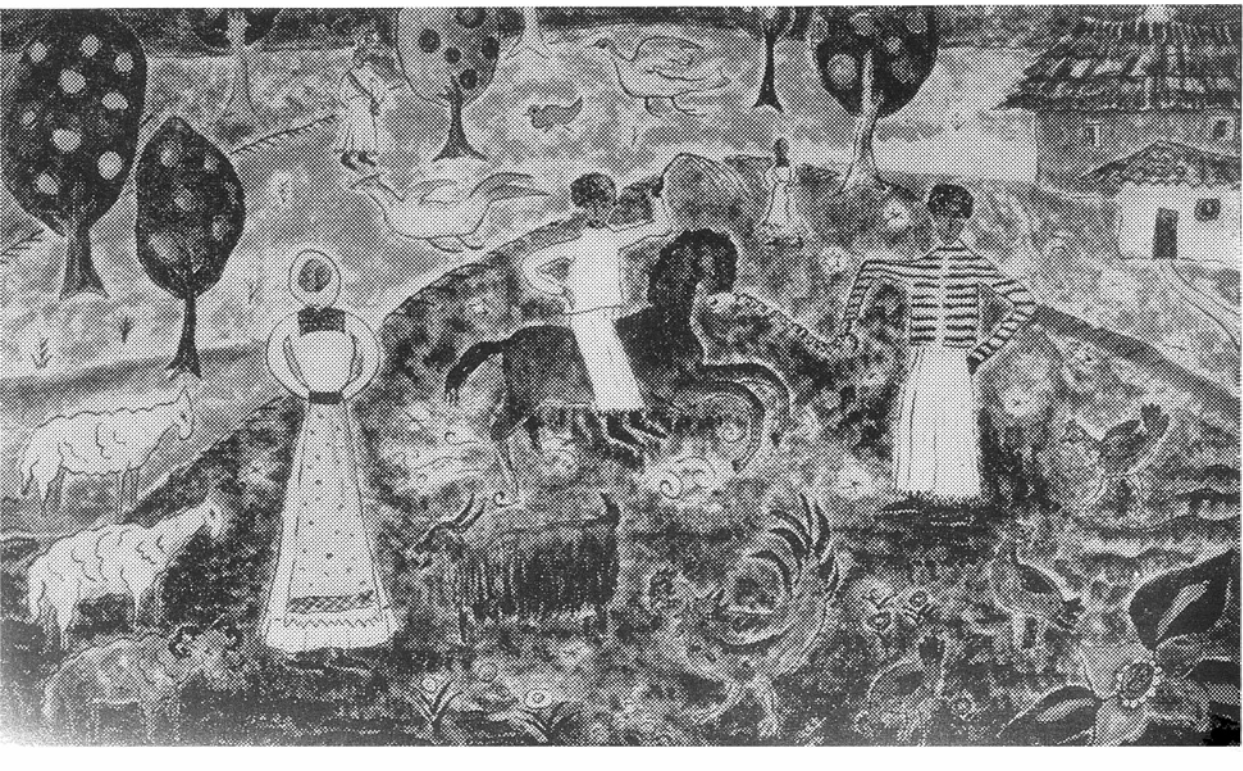
RÉTROSPECTIVE MICHAELA ELEUTHERIADE

« Pour nous, Michaela Eleutheriade est une inconnue. Une débutante, peut-être. Les qualités exceptionnelles de sa nature morte ont cependant retenu nos regards ». *C'est en ces termes que, voici quarante ans, le 6 juin 1926 plus précisément, N. N. Tonitza saluait, dans « Universul literar », la première manifestation publique du peintre dont la rétrospective fait l'objet de ces lignes. La « débutante » est devenue une présence très personnelle dans l'art roumain et ses œuvres figurent dans les musées et dans les collections.*

Descendante directe du peintre Gh. Tattaresco, Michaela Eleutheriade a fait des études à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest avant de les poursuivre, sous la direction de Bissière, à l'Académie Ranson, à Paris. Les paysages datant de ses débuts sont enveloppés d'une sobre poésie bien parisienne et témoignent de l'émotion ressentie par l'artiste devant la gravité chromatique de Braque ou l'art concis de Dufy. Plusieurs de ses images les plus saisissantes naquirent entre 1925 et 1930. Drapés dans une noble austérité, faits d'une matière fluide, les paysages nous captivent par leur géométrie retenue et un chromatisme assourdi. Les tons raffinés des natures mortes nous charment autant que ce don qu'ont les intérieurs de créer une ambiance à partir des éléments les plus insignifiants. Ce qui séduit surtout, par-delà la probité et la solidité du métier, c'est l'ingénuité des états d'âme et la délicatesse d'une sensibilité bien féminine. Constantes dans l'œuvre de Michaela Eleutheriade, ces qualités font l'originalité de son style.

Au cours des dernières décennies, l'artiste a adopté un coloris plus vif, un dessin plus synthétique et plus nerveux, sans toutefois se départir de sa fraîcheur d'observation car elle a le don de voir les jeux de la nature d'un œil toujours neuf. Malgré la diversité des thèmes abordés (compositions, portraits, intérieurs, paysages, natures mortes) ce sont ses paysages et ses natures mortes qui offrent les structures les plus expressives des coordonnées de son art. On y voit vibrer l'optimisme d'une

MICHAELA ELEUTHERIADE: Au Pays de l'Oaş



artiste qui, loin de répudier la réalité sensible, en chérit le côté concret et se sent appelé à extraire l'essence poétique des contextes les plus humbles de la vie quotidienne. Ses intérieurs et ses natures mortes irradient et nous transmettent une chaleur et une paix intime rappelant les « petits maîtres » hollandais dont elle est si proche aussi par l'espace exigu qu'elle accorde à ses tableaux. Ses paysages témoignent d'un enchantement candide devant le nature et d'un élan lyrique qui favorise la spontanéité du pinceau. Nous citerons avant tout le cycle de Balcic *(en vert, ocre et blanc), les deux « hivers » qui flanquent sur les cimaises la* Figure en blanc; *des vues plongeantes au large panorama telles que* Vue sur Körös, Paysage de Slănic *ou encore une vue de Bucium, peintes en tonalités harmonieuses d'une fluidité raffinée, ponctuées de traits mutins, et ces vues du Pays de l'Oaş où s'épand une onde d'humour tandis que s'égrènent les notes féeriques de la mythologie populaire.*

La rétrospective Michaela Eleutheriade — où s'affirme, au long de huit lustres, l'évolution d'un coloris qui va des tonalités les plus sobres à l'exubérance chromatique d'aujourd'hui — nous émeut par cette faculté de participer au miracle de la vie, par la fraîcheur de la sensibilité et la perfection du métier.

GABRIELA PĂTULEA-DRĂGUŢ

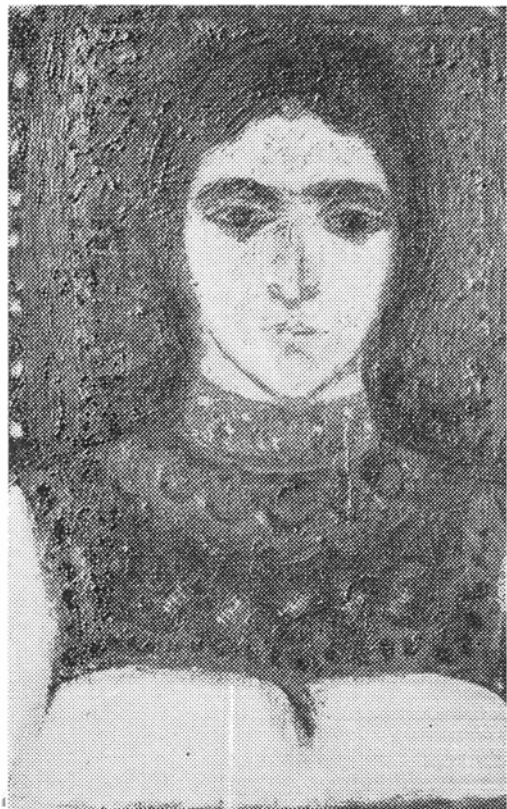
A l'instar d'autres artistes de sa génération, auxquels l'apparente sa vision, Gabriela Pătulea-Drăguţ a compris que le premier pas vers un vrai renouvellement consiste dans une vivante synthèse de la tradition et des éléments contemporains. Remontant aux sources, l'artiste a consacré plusieurs années à l'étude de la céramique, de la peinture et des tissus roumains anciens. Elle a analysé et compris les constantes, le style intime de la vie spirituelle de son peuple. C'est à l'assimilation de ces traditions plastiques, que l'on doit probablement ce sentiment de l'espace autochtone propre aux œuvres de l'artiste, cette douce chaleur de terre cuite ancienne et patinée irradiant de sa gamme chromatique, gamme unitaire, réduite à peu de tons: rouges, ocres, bruns, noirs, blancs colorés. Chaque note de la gamme se trouve déterminée par l'idée directrice du tableau.

Portraits ou compositions, paysages ou natures mortes, le « réel » n'est qu'un prétexte à une re-création plastique. Ainsi les Fleurs du potier *ont pour point de départ la céramique à motifs floraux de l'Oaş; l'artiste s'est servie des tons habituels de cette céramique pour donner vie à ses fleurs: un immense papillon dont l'intensité chromatique flotte nonchalamment sur un fond d'un blanc coloré.*

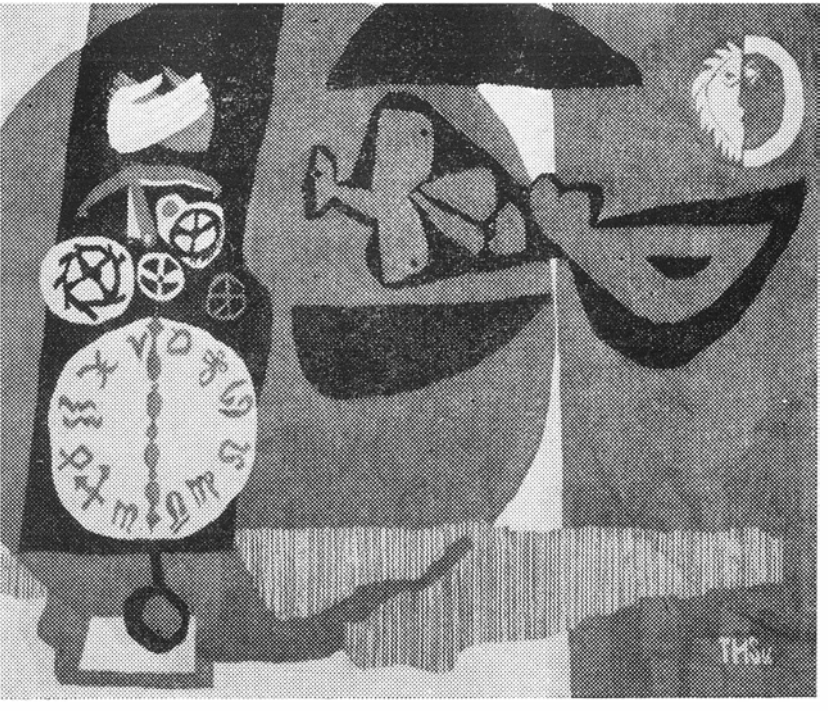
La stylisation — l'artiste ici aussi s'inspire de sources anciennes — confère à ses compositions et à ses portraits la noblesse d'une fresque et un caractère décoratif légèrement hiératique qui augmente le sentiment de solennité, de paix et de contentement, que procure le labeur accompli (Retour des champs), *ou la sensation de force, de dignité et de pensée concentrée* (Portrait d'une femme d'Oaş).

Dans les paysages, la stylisation ajoute à la vigueur de l'élan vital. Le bourgeonnement exubérant des mirifiques colchiques pareilles à des arbres dégage, sur les tons chauds de l'arrière-plan, un frisson germinatif, une poésie pleine de sève (Labours d'automne); *l'explosion du vert cru suggère la force débordante de la nature, tandis que les accents blancs et rouges des maisons abritées par les versants brunis des collines expriment un lyrisme éclatant de gaîté.*

Les toiles de Gabriela Pătulea-Drăguţ témoignent non seulement d'une vision personnelle, mais aussi d'une pensée méthodique, signe de sérieux et d'exigence.



GABRIELA PĂTULEA DRĂGUŢ:
Portrait d'une femme d'Oaş



THEODORA MOISESCO-STENDL: le Temps

THEODORA MOISESCO-STENDL

La vision originale dont font preuve les tapisseries de Theodora Moisesco-Stendl est aussi exemplaire que leur façon de combiner l'acquis de la tradition et les suggestions des arts décoratifs modernes. Au lieu d'interpréter simplement un motif donné, Theodora Moisesco-Stendl commence par « méditer » sur les valeurs de l'art populaire. Son cycle de tapisseries en poil de chèvre (dont la matière et la technique sont inspirées par les cabas de Tîrgu-Jiu) nous frappe par son unité et sa sobriété chromatiques, ainsi que par le dosage subtil de ses ocres, de ses gris, de ses noirs et de ses blancs, et par le modernisme de la composition. Concevant sa tapisserie à la façon d'un « mur de laine », l'artiste organise l'architecture des surfaces en fonction des exigences du genre, en tenant compte de l'expérience acquise par les arts plastiques dans le monde entier.

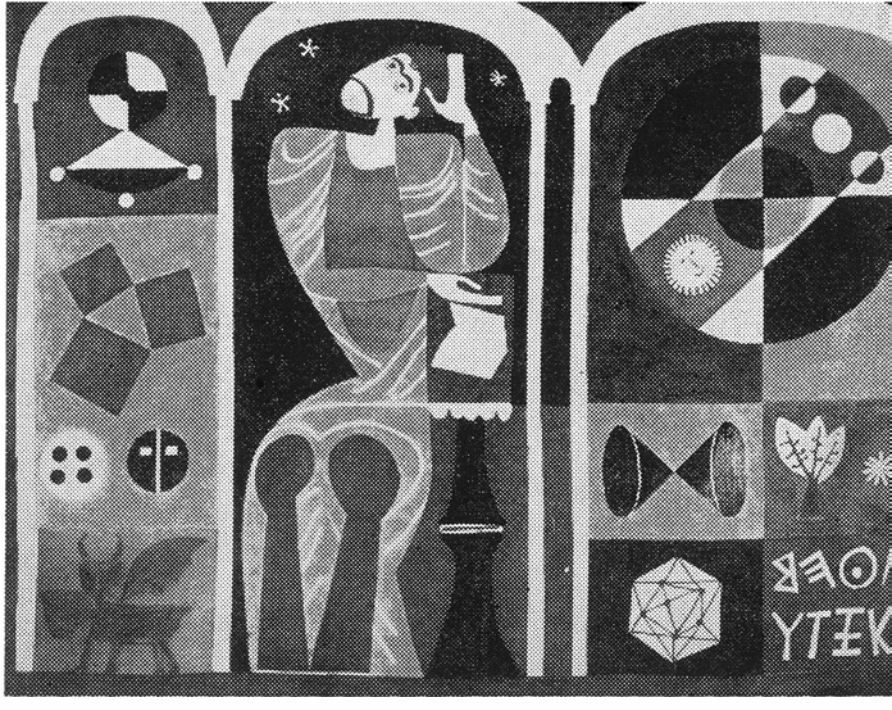
Les formes s'ordonnent à partir de grandes taches de couleur, chaque couleur ressort avec vivacité. Ravissante par elle-même, la couleur du poil de chèvre convient aux larges surfaces et confère à l'ensemble une apparence « monumentale ». Parmi ces grandes taches de couleurs uniformes, scientillent plusieurs portions dont les vibrations sont réalisées par la trame et les noeuds des fils.

Passionnée par les effets de la matière, Theodora Moisesco-Stendl tisse ses tapisseries elle-même et s'amuse à combiner les techniques et les matériaux (laine, chanvre, poil de chèvre, ficelle). De plus, l'artiste s'applique à conférer à ses œuvres une fonction poétique et des significations plus vastes. La tapisserie le Temps *(symbole de l'irréversible et obsédant passage du temps auquel, seule, la main de l'homme attribue des barrières), paraît la transposition plastique d'un poème.* Les Nuages, *dont l'image s'apparente aux icônes populaires, sont gros de menaces de tempête ou de guerre; cette suggestion se trouve renforcée par le tournoiement de mauvais augure d'un oiseau de proie dans un coin obscur de la tapisserie.* Les Oiseaux *(œuvre où s'affirme une compréhension remarquable des structures plastiques) nous enchante par l'équilibre et l'intelligence de la composition.*

ION STENDL

Ion Stendl exécute des « monuments de toile ». Ses panneaux imprimés sont, en réalité, des œuvres d'art monumentales exécutées avec des matériaux accessibles, sinon usuels. Sa fantaisie et son goût réussissent à ennoblir des matériaux communs, tels que la toile de chanvre, de sac ou de lin, et à leur conférer la « distinction » de la tapisserie. Ion Stendl, qui est un artiste bien de son temps, a compris

ION STENDL:
le Philosophe



l'importance que « l'objet fabriqué en série » est susceptible de revêtir dans le contexte de la civilisation moderne. Aussi ses projets ont-ils un but précis (l'industrie) et sont-ils conçus à la manière de tapisserie « bon marché » destinées aux gros tirages.

Epris d'art populaire, archaïque et médiéval, Ion Stendl n'ignore pourtant pas les réussites contemporaines des arts décoratifs. Ses incursions dans l'art de la période néolithique — notamment dans celui de la culture Cucuteni — sont particulièrement pertinentes, témoin les Acrobates, le Centaure, la Plage. *Dans chacune de ces œuvres, de même que dans le ravissant panneau intitulé* Jeux d'Enfants I (l'Homme noir), *les corps des personnages sont traités à la manière des figurines de Cucuteni. Ion Stendl appose son empreinte personnelle sur ces éléments et les situe dans un contexte plastique moderne. Son* Philosophe *est une des réussites de l'exposition. Il s'inspire ici des miniatures des textes roumains moyenageux. L'attitude hiératique du philosophe, comme tous les éléments décoratifs (la clepsydre, le démon, les attributs cosmogoniques) sont d'inspiration byzantine et font corps avec la substance méditative du philosophe. Un autre panneau —* la Terre, l'Eau, l'Air *et* le Feu — *transpose en figures fantomatiques les éléments zodiacaux, si fréquents dans l'art populaire.*

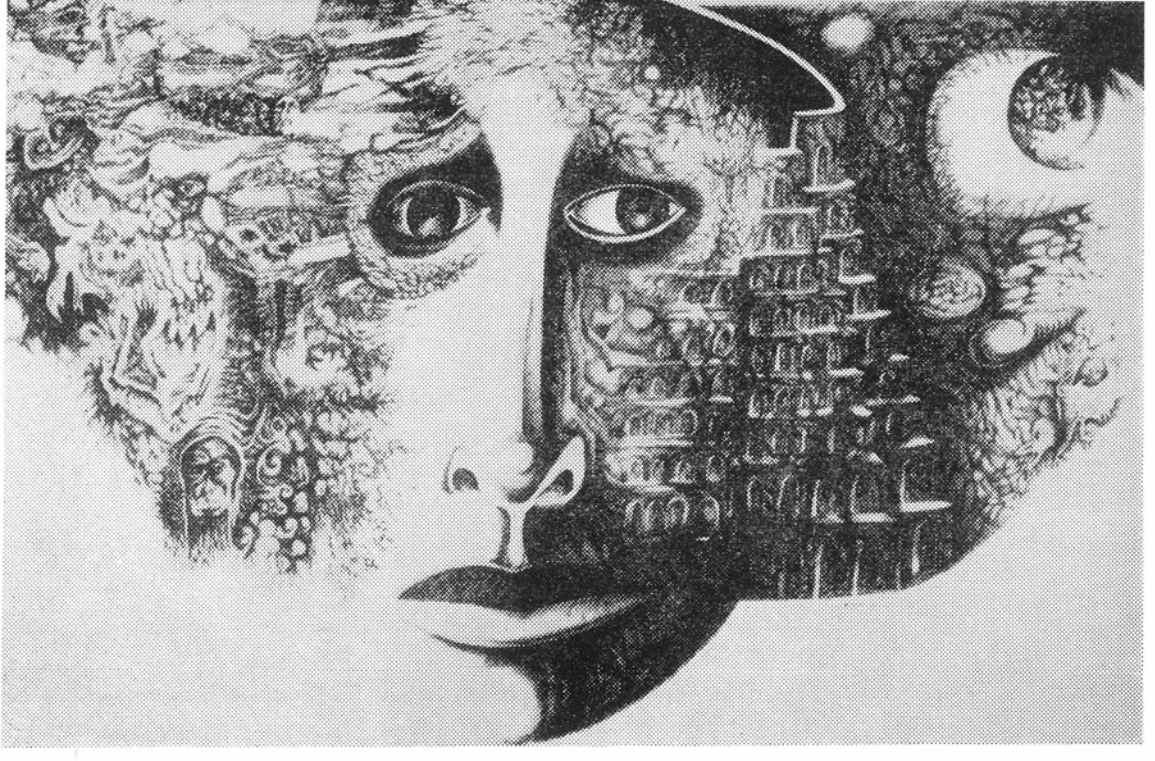
Leurs proportions « modestes » et leurs tons chauds, reposants et vivifiants, semblent vouer les panneaux textiles de Ion Stendl à la décoration murale de nos appartements. Telle est, au reste, la destination que leur assignent la pensée généreuse et la remarquable fantaisie de l'artiste.

DAN GRIGORESCO

TIBERIU NICORESCO • VLAD CRIVĂȚ

Les seules apparences nous feraient croire que Tiberiu Nicoresco s'inscrit sur des coordonnées absolument différentes de celles du vibrant poète Grigore Vasile. En réalité, il demeure, lui aussi, un vrai lyrique, mais, plus méditatif, il se laisse entraîner par sa lucidité à cultiver des métaphores qu'il s'agit ensuite de déchiffrer à loisir. Au vrai, chaque dessin de Nicoresco est un poème qui exige une « lecture » minutieuse, image par image, à travers l'entrelacs de lignes qui composent la rigueur de l'arrière-plan. Ses dessins ont des significations multiples; le symbole se réduit parfois à un signe ou à un sens; l'ensemble ne s'impose pas du premier coup, mais seulement au fur et à mesure d'une lecture complète.

Les œuvres de Tiberiu Nicoresco ne se contentent pas de suggérer des rythmes noirs et blancs ou de savantes constructions de formes étranges. L'artiste illustre, de fait, les pensées que lui inspire



TIBERIU NICORESCO: Portrait

le monde qui l'entoure; parfois il se souvient de certaines heures cruelles vécues par l'humanité, témoin la composition intitulée Préhistoire *où le souvenir des crimes fascistes se projette sur un fond ténébreux. On y trouve la « déshumanisation » tragique, une confusion de corps mutilés, qui sont bien de leur époque. Ailleurs, des formes humaines, jaillissant d'un noyau solaire, s'envolent hardiment et leurs contours s'accusent à mesure que les spirales s'élargissent* (Evolution). *Créée sous les auspices de la lumière, l'humanité y aspire tout naturellement.*

Cette idée revient souvent dans les dessins de Nicoresco. Voici, par exemple, les Echelons *du temps qui mènent sans fléchir de l'amibe informe et des formes inhumaines et flasques aux édifices audacieux qui illustrent l'histoire de la civilisation. Il n'est pas jusqu'au* Portrait, *au regard limpide, situé à la frontière qui sépare les ténèbres peuplées de bêtes menaçantes, venues du fond des âges, des constructions aux dimensions impressionnantes* (la Tour de Babel *symbolise le désir qu'éprouve l'homme d'atteindre les cieux pour y renverser Dieu), qui ne suggère ces élans de la raison humaine.*

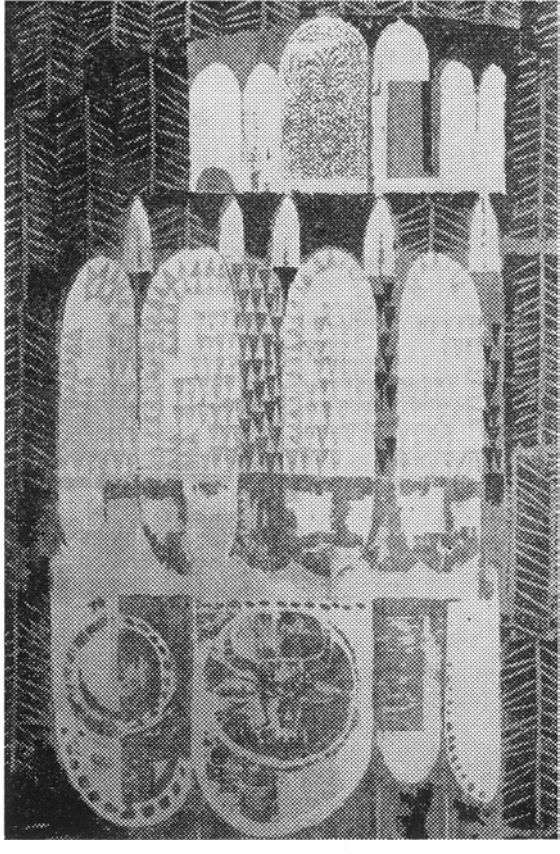
Des corps de dieux, formés d'un plasma incandescent (Mythologie) *tombent, fracassés, sous le fardeau de la pensée humaine qui, audacieuse, s'élance toujours plus haut, désireuse de s'expliquer un monde dont les frontières s'étendent au-delà de petites divinités. Aspirant à la toute-puissante raison, les personnages de Nicoresco ne se transforment jamais en monstres, comme dans les* Caprices *de Goya. Dans* le Sommeil du démiurge *naissent seulement des êtres en marche vers la lumière. Dans la préface du catalogue, Eugen Schileru remarque que Tiberiu Nicoresco suit une voie où il est appelé à découvrir « l'efficience de l'homme qui a retrouvé le sens de la collectivité humaine ».*

Un mot encore sur les huit illustrations pour les poèmes de Bacovia. Sans être toujours parfaitement adaptées à l'univers du poète (parfois elles rappellent plutôt Verhaeren ou Rollinat) et bien qu'elles se bornent souvent à évoquer des accessoires poétiques, elles n'en demeurent pas moins dans la sphère sentimentale du lyrisme symboliste. Il leur manque pourtant, à mon sens, ces contours estompés des pluies de Bacovia; leurs lignes accusent trop de rigueur.

Dans son ensemble, cependant, l'exposition de Tiberiu Nicoresco témoigne d'une authentique et incontestable intelligence artistique.

Vlad Crivăţ est un lyrique qui se plaît à évoquer la rudesse de la beauté virile (Les Montagnards, *par exemple) ou les joliesses limpides d'un rêve d'adolescent (comme dans* L'été des jeunes filles). *Bien qu'il ne soit pas toujours à l'abri d'un certain maniérisme décoratif (où la stylisation empruntée à l'architecture populaire, à la sculpture sur bois, aux tapis, et les suggestions de chadoufs demeurent parfoies extérieures), il réussit à le subordonner à la puissance du sentiment poétique.*

Si les Heures nocturnes *révèlent certaines inflexions décoratives, il est d'autres œuvres, tels l'admirable* Cirque *ou le* Sentier perdu *(dont l'ambiance, non moins que le titre, rappelle Alain Fournier) qui soumettent les volumes à la rigueur de pensée de l'ensemble et au sentiment dominant. Vlad Crivăţ se soucie surtout d'intégrer les détails à une image unique. A l'encontre de Tiberiu Nicoresco, il ne vise point à découvrir successivement toutes les significations d'une œuvre. De même, ses lithographies, formées par la juxtaposition d'images partielles, ne sont jamais disposées de façon à souligner un caractère narratif bien défini. L'artiste recherche des suggestions d'ensemble, relevant la symétrie et la force géométrique de l'industrie ou des rythmes inédits issus du mariage de lignes dé licates et de taches d'un violet ténébreux.*



VLAD CRIVĂŢ: les Montagnards

IULIAN MEREUŢĂ

VASILE GRIGORE

Vasile Grigore possède une personnalité évidente. Il est rare de faire une affirmation aussi directe, sans la moindre équivoque, lorsque l'on parle d'un peintre dont la jeunesse n'est pas une figure de style. Sa seconde exposition personnelle, donc son deuxième contact avec un public déjà averti de ses qualités par sa première manifestation indépendante, indique une ferme évolution, presque une conscience de son chemin, ce qui, au fond, témoigne de la stabilité esthétique de l'artiste. Ce n'est pas seulement son mode d'organisation chromatique, ses affinités avec certaines harmonies de couleurs qui permettent d'identifier facilement le peintre. C'est aussi l'atmosphère spécifique qui émane de ses tableaux et qui, pénétrée du charme naturel de la lumière, des objets, possède une chaude intensité. Dans ses œuvres récentes, le peintre, s'éloignant du modèle mais en échange se rapprochant de lui-même, réalise des images plus subtiles, plus complexes. Se refusant à une spontanéité de virtuose, et tempérant ses tendances en ce sens, l'artiste demeure lucide, ce qui contribue à la maturité des solutions plastiques et à leur expressivité. C'est là un facteur particulièrement saisissable dans ses natures mortes. Chez lui, les objets cessent d'être de simples motifs chromatiques; son étude va moins vers leur forme, leur couleur, leur lumière que vers les rapports entre les éléments du tableau qui créent une atmosphère poétique, vaguement mystérieuse.

Le lyrisme du peintre se révèle au moyen de minutieuses décantations, comme dans la toile intitulée Coccynies d'Inde *où l'insolite des formes végétales se mêle à celui des couleurs naturelles ou dans* Fenêtre aux petits pots *où la fenêtre grande ouverte établit une communication entre l'espace « du dehors » et celui de l'intérieur.*

Par le calme relatif des harmonies, par la manière qu'a Vasile Grigore de peindre les natures mortes en donnant plus d'importance à la couleur qu'à la forme, il se présente comme un peintre d'une

VASILE GRIGORE:
Campagne

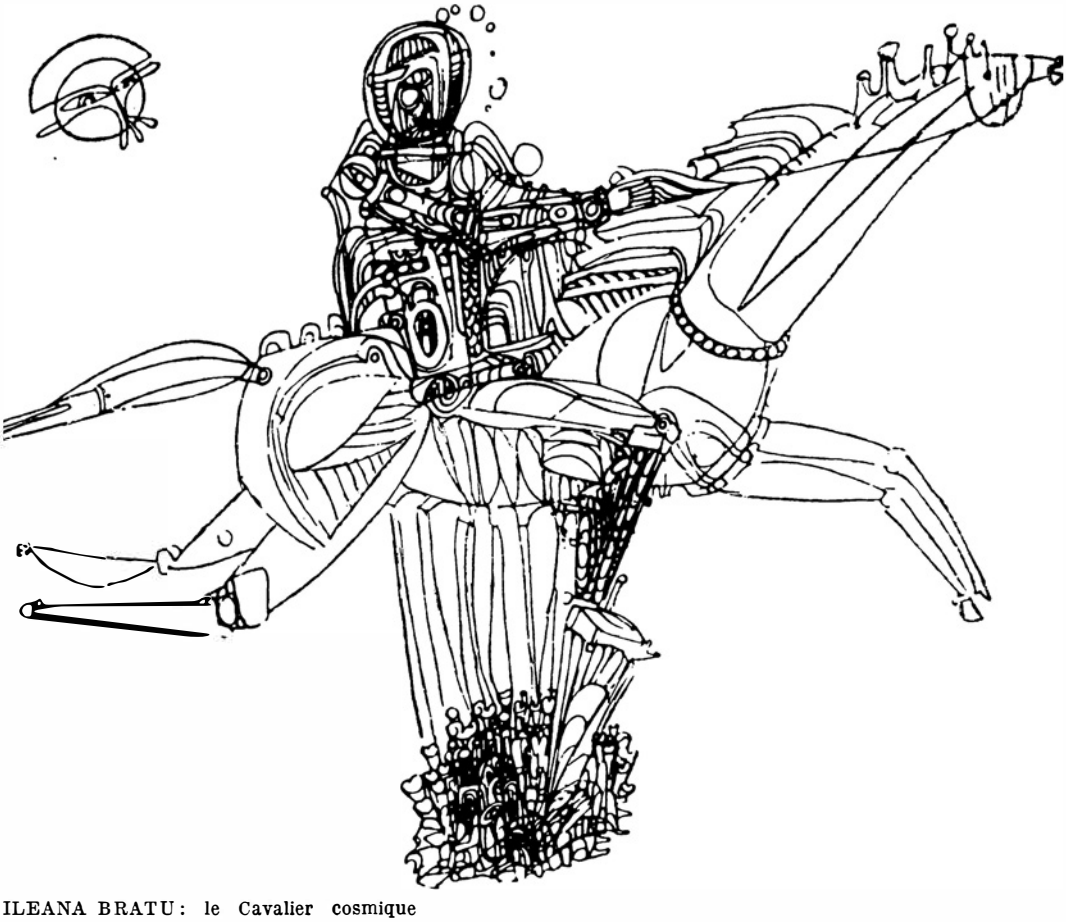
structure essentiellement chromatique qui ne laisse pas de rappeler parfois son contemporain et son aîné Henri Catargi. Quant aux paysages, libres de tout effet de « mise en page », de composition recherchée, ils s'imposent par la simplification cérébrale des formes, par la façon de les traiter à l'aide de larges tâches de couleur qui conservent leur caractère primaire, élémentaire. Tout: collines, arbres, fleurs, s'épure et s'organise en jeux chromatiques d'une rare beauté. Vasile Grigore est un poète des collines stériles, érodées, où la flore se limite à quelques chardons, quelques touffes d'herbe et de plantes desséchées. Coteaux Siennois, Coteaux et Insectes *offrent des exemples de cette prédilection. La végétation emprunte quelque chose au chromatisme brun-rouge des lieux et témoigne d'automnes longs et chauds. Les fleurs jaunes, étincelantes, solaires, qui font parfois irruption comme dans* Printemps, *rappellent les champs de colza en fleurs de Ion Ţuculesco.*

Parfois cependant, lorsque l'émotion se dilue, ce qui est pictural devient décoratif et graphique, et les couleurs ne sont plus que d'agréables motifs. Quant aux portraits, moins expressifs, ils n'atteignent pas le niveau des paysages. Il est évident que ce sont ces derniers qui illustrent pleinement le talent et l'originalité de Vasile Grigore.

MIHAÏ NEGULESCO

ILEANA BRATU

Le choix du dessin « linéaire » — avoué dans le catalogue de l'exposition — suggère peut-être les rigueurs d'un examen. Loin de ne fournir que de simples illustrations de l'œuvre des poètes présentés (Ion Barbu, G. Bacovia, N. Stănesco), Ileana Bratu recherche des équivalences de substance. Cette reconstitution aux contours denses, au phrasé graphique, si dur parfois, ajoute ses mouvantes données interprétatives aux suggestions du texte. Ainsi l'univers plastique n'est pas rimé et harmonieux sur le seul plan narratif. Ileana Bratu a retenu la leçon des fresques et des vitraux, et transfère aux motifs poétiques leurs formes harmonieusement segmentées, plus précisément, les fonctions de la couleur ou l'accompagnement musical. Pour Plomb *de Bacovia, l'artiste nous propose une atmosphère pesante, fidèle à l'original dans ses moindres détails, tandis que la rigueur mathématique des vers de Ion Barbu nous vaut des correspondantes architecturales élevées. Les significations sont creusées au plus profond. L'artiste vise moins à commenter qu'à compléter le frisson dramatique qu'impliquent les objets et les images littéraires choisis pour points de départ; aussi ose-t-elle pénétrer dans la matière et lui donner de nouvelles dimensions plastiques auxquelles l'optique « diurne » du visiteur devra s'accommoder. Tout*



ILEANA BRATU: le Cavalier cosmique

esprit décidé à la suivre dans cette voie ne peut qu'y gagner. Les œuvres d'Ileana Bratu recèlent une architecture parfaitement articulée, sous le « labyrinthe » des volutes, des lignes générales qui lui sont chères et qui suggèrent une évolution, un mouvement, perpétuels. Dans l'esprit des poèmes de Nichita Stănesco, qui ont inspiré l'artiste, le « devenir » est assimilé à un processus unique aboutissant à l'homme; celui-ci est donc présent, métaphoriquement parlant, tant sous sa forme spécifique qu'aux degrés inférieurs de la matière: animal, végétal, voire minéral (l'Homme-semence, l'Homme-fruit, *etc.). Ces symboles, auxquels s'ajoutent des représentations mythiques — traditionnelles comme* Maître Manole, *plus ou moins personnelles tel le* Cavalier cosmique, *ou abstraites au plus haut point (Espace-temps) — soulignent, en même temps que l'idée de continuité des formes du devenir, la conscience de la solidarité unissant les expressions élémentaires de la vie et son incarnation suprême: l'être humain. Cette vision essentiellement humaniste permet à la pensée et à l'imagination (parfois brumeuse, il est vrai) de prendre leur envol, d'opérer des fusions inattendues entre les règnes, mais trace aussi des limites, imposées par la dialectique des choses, entre les forces triomphantes de la raison, de la création en général, et les impression de cauchemar irrationnelles ou les puissances du néant. D'où l'aspect profondément dramatique d'un grand nombre de dessins.*

PAUL PETRESCO ET PAUL H. STAHL : TAPIS ROUMAINS

Aux amateurs d'art populaire roumain, les Editions Meridiane proposent un précieux album, Tapis roumains *(« Scoarțe românești »), paru en roumain, français, anglais et russe, dont les auteurs, Paul Petresco et Paul H. Stahl, sont maîtres de recherches, le premier à l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, le second à l'Institut d'Etudes du Sud-Est européen. Passionnées d'architecture et d'art ornemental roumains, ils ont publié un grand nombre d'études et d'articles, plusieurs albums d'architecture roumaine ainsi que des volumes consacrés à la céramique. Leur récente étude sur les tapis se fonde aussi sur des recherches personnelles. Ils expliquent d'abord l'étymologie du mot « scoarța*[1]*. Improprement nommée tapis, la « scoarța » remplaçait l'écorce des arbres dont on accoutumait de tapisser les murs des chambres pour y retenir la chaleur. Les auteurs indiquent aussitôt les différences présentées par les « scoarța » roumaines et les tapis d'Orient. Contrairement aux tapis d'Orient que l'on étend par terre, la « scoarța » est une parure des intérieurs paysans qui sert à recouvrir les murs ou les meubles; de là son nom de « tenture » et de « cache-banquette ». On les exécute au moyen de la technique du tissage, connue sous le nom de « weaving », tandis que les tapis d'Orient sont soumis à la technique des « nœuds » ou « knotting ». L'album passe en revue les matériaux employés ainsi que les différentes manières de les obtenir. Les auteurs distinguent plusieurs étapes dans l'évolution de la « scoarța »; ils retiennent les particularités régionales, la variété des couleurs et des ornements qui vont de la « tenture » la plus simple au stylisme le plus compliqué propre aux tapis d'Olténie où les « personnages » — flore et faune — revêtent des formes nouvelles, inconnues dans les autres provinces roumaines, et accusent leur ambiance féerique par la présence de créatures imaginaires, issues des contes orientaux. La fleur, l'homme, l'animal — tout y est simplifié, stylisé par un stupéfiant emploi de couleurs harmonieuses, qui inspira plus d'un artiste à commencer par le peintre Ion Țuculesco. La beauté des tapis roumains dépasse celle de toutes les œuvres sorties de la main de l'artiste populaire (terres cuites, icônes peintes sur verre, sculpture sur bois). La préface de l'album offre au lecteur une foule de renseignements sur l'histoire et les techniques du tapis roumain. L'album est richement illustré de vingt reproductions en noir dans le texte et de 85 hors-texte. Ceux-ci pour la plupart en couleurs, reproduisent, groupés par régions, les tapis les plus beaux et les plus représentatifs exposés dans les musées de la Roumanie.*

ILEANA ŞOLDEA

[1] écorce, en roumain

ÉCHOS

● A la fin de 1966, l'Union des Artistes Plasticiens de Roumanie a décerné plusieurs prix de création. Le *Prix de l'Union des Plasticiens* a été attribué au peintre Ion Pacea. Peinture — 1er prix: Ion Gheorghiu. 2e prix: Paul Gherasim, Wanda Sachelarie, Paul Sima. 3e prix: Coriolan Hora. *Sculpture* — 1er prix: Gheorghe Coman. 2e prix: Iulia Oniță. 3e prix: Peter Iacobi. *Dessin et gravure* — 1er prix: Marcel Chirnoagă. 2e prix: Benedict Gănesco. 3e prix: Tiberiu Nicoresco. *Arts décoratifs* — 1er prix). Patriciu Mateesco (céramique: 2e prix: Geta Brătesco (tapisseries). 3e prix: Ioana Olteș (céramique). *Décoration de monuments* — 1er prix: Ion Bițan (céramique). 2e prix: Lelia Zuaf (compositions en bronze), Silviu Băiaș (fresques). 3e prix Constantin Berdilă et Mircea Velea (panneaux en mosaïque de céramique).

ÉCHOS

Décoration de théâtre — Roland Laub. *Critique* — Ion Frunzetti, Petru Comarnesco.

● *Le Musée Brukenthal, de Sibiu, vient d'acquérir huit gravures du XVIe siècle, signées par les graveurs allemands Hans Sebald Beham (1500—1562) et Virgil Solis (1514—1562). La belle collection du musée possède aussi quatre gravures d'Albrecht Dürer:* la Naissance de la Vierge *(également connue sous le nom de* la Chambre de l'Accouchée), le Bain d'hommes, Jésus priant sur le Mont des Oliviers *et* Saint-Eustache.

● A l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort du grand peintre roumain Ștefan Luchian (voir « Revue Roumaine » n° 1/1967), le Musée d'Art de Bucarest a organisé une exposition consacrée aux *Fleurs dans l'œuvre de Ștefan Luchian.*

ÉCHOS

● *Une rétrospective Nicolae Dărăsco (1883—1959), au Musée d'Art de Bucarest, vient de réunir pour la première fois des œuvres appartenant au musée, aux collections d'Etat et aux particuliers.*

● Notons parmi les rétrospectives récentes: *peinture* — Aurel Popp (à Baia Mare et à Satu Mare), Corneliu Vasilesco, Francisc Bartok (à Jassy). *Peinture, dessin* — Tasso Marchini (à Cluj), à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de l'artiste).

● *Lucia Demetriade Bălăcesco, Ana Asvadurova Ciucurenco, Aurel Iacobesco (peinture), Gheorghe Vartic (sculpture), Ileana Micodim (gravure sur métal), Mircea Septilici, Val Munteanu (dessin), Toma Pîrvulesco (photos artistiques) viennent d'organiser des expositions personnelles.*

m u s i q u e

Liviu Glodeanu •

DU RÔLE JOUÉ PAR LE FOLKLORE

Formé par les siècles et les millénaires, le folklore en soi est un art unitaire en perpétuelle évolution ou involution qui, pourtant, se cristallise selon des principes artistiques spécifiques, logiques, dont les valeurs émotionnelles sont grandes.

A bien y réfléchir, le folklore est un domaine indépendant dont les nombreuses richesses sont susceptibles de se voir transplantées dans la grande musique et d'y acquérir des valeurs inédites.

Il ne s'agit pourtant pas uniquement de cet inédit qui ne joue pas, au reste, un rôle décisif à un degré artistique supérieur, mais de la continuité esthétique, de l'orientation et des principes techniques de l'art folklorique sensibles dans l'art cultivé. Du point de vue historique, les siècles ont établi entre ceux-ci une relative continuité, bien que le passage brusque d'une forme à l'autre se soit produit à un moment donné. Dès lors qu'apparaissent les développements du contrepoint et le « ricercar », la rupture est évidente. Le retour à la monodie avec accompagnement marque aussi le retour au folklore; là aussi paraissent les transpositions du thème qui modifient soudain les coordonnées ultérieures. Il s'agit de plusieurs siècles d'histoire auxquels la musique roumaine demeura étrangère et qu'elle se vit contrainte de parcourir en cent ans tout au plus. L'individu, je veux dire le créateur, est incapable de refaire à lui seul ce chemin; il se situe, en tant que produit de son époque, sur la plate-forme édifiée avant lui, en d'autres termes: sur la tradition.

L'école musicale roumaine ne peut, en tant qu'entité particulière, se développer selon les traditions allemande, française ou italienne; elle ne peut pas davantage faire abstraction de tout ce qui a été créé, de la grande musique, pour se contenter d'un folklore qui ne saurait conférer à l'art qu'une appartenance nationale au lieu d'une vraie valeur. Le folklore est le moyen de reconnaître sa sensibilité artistique. Les Allemands ont Bach ou Wagner, les Français Rameau ou Debussy. Les Italiens non plus ne manquent pas de personnalités marquantes. La sensibilité, le souffle, l'existence de l'art roumain sont illustrés par certaines réussites au milieu desquelles brille le génie de Georges Enesco. A lui seul toutefois, celui-ci ne peut que conférer un caractère, un tempérament à la vaste sphère de la musique roumaine qui ne cesse de s'affirmer. Il a, en effet, donné corps à un *ethos* que nous nommons roumain parce que nous le reconnaissons pour tel.

Si cet *ethos* découle des œuvres d'Enesco, ce n'est point tant parce que sa musique se fonde concrètement sur un folklore, sur ses rythmes et ses intervalles, mais grâce à quelque chose de plus essentiel, à un esprit général qui échappe à l'analyse. Voilà l'élément qu'il s'agit d'emprunter au folklore. Ni les modes, ni les rythmes, ni le folklore roumain tout entier ne suffisent, par leur simple présence, à définir la grande musique dans la complexité de ses structures expressives. Que Beethoven emprunte des thèmes slovaques et Hindemith la gamme pentatonique chinoise, leur musique n'en demeurera pas moins allemande, ni moins française celle de Messiaen fondée sur des systèmes rythmiques hindous.

Le folklore en soi donne par conséquent la mesure de l'originalité nationale, mais il n'est que la voie par laquelle on y accède. Ce qui définit l'esprit roumain, c'est, à divers échelons de valeur, la musique de Kiriac et de Ion Vidu, celle de Filip Lazăr, d'Enesco, de Paul Constantinesco, de tous les maîtres actuels et, particulièrement, la musique populaire.

Abstraction faite de l'attrait effectif exercé sur nous par le folklore roumain, très riche au demeurant, celui-ci n'est peut-être pas, sous plusieurs aspects, plus intéressant que les folklores bulgare, sénégalais, etc. Si nous y avons délibérément recours, c'est que, dans certains replis secrets de ses intonations, dans ses structures formelles et rythmiques, il répond exactement à la sensibilité dont notre intuition nous dit qu'elle est nôtre.

Dans sa *Symphonie de chambre* ou ses quatuors. Enesco retrouve la chaleur des mélodies lyriques, les ondoiements de l'hétérophonie populaire; Paul Constantinesco met dans ses œuvres (notamment dans le 2e mouvement de son *Concerto pour instruments à cordes)* le dynamisme des danses populaires et la tension, la vigueur des ballades de « haïdouks». Peu à peu la multiplication des diverses facettes constitue l'esprit roumain.

Ce que je viens de dire aboutit, je crois, à ceci: la sphère des préoccupations techniques musicales, le milieu artistique, tout enfin agit à la façon d'une tradition à laquelle nous sommes confrontés et dont le rôle est dévolu à plusieurs compositeurs d'autrefois ainsi qu'au folklore. Sous cet angle seul, le folklore revêt une importance primordiale dans l'œuvre des compositeurs contemporains, car il est une création qui, à un autre stade, représente la sensibilité.

Il s'agit donc de trouver les essences capables de figurer l'école roumaine; mais indestructiblement liées entre elles et découlant d'un fait musical concret, elles ne peuvent être définies dans leur abstraction. Nous voici donc amenés à rechercher les caractères spécifiques du langage folklorique, ses lois, ses constantes, ses stéréotypes dans les modes, les rythmes et l'instrumentation, en tâchant de les intégrer à la technique de la musique universelle en usage au XXe siècle. Ce processus d'assimilation n'offre pas de recettes. Certains créateurs voient dans les modes un moyen de construire des fonctions variées tandis que pour d'autres les modes représentent l'une des étapes de la musique sérielle. D'aucuns se servent des rythmes folkloriques pour diversifier les temps, abolir la symétrie, supprimer les unités constantes, créer un fluide, tandis que d'autres, au contraire, rapprochent des rythmes frappants pour créer des oppositions évidentes d'unités rythmiques destinées à augmenter le dynamisme du temps musical.

Je trouve particulièrement significatif le fait que les compositeurs roumains contemporains abordent des sphères d'intérêt commun pour aboutir bien souvent, à l'insu les uns des autres, aux mêmes problèmes posés par l'organisation de la matière sonore. Si en écoutant la radio, chaque auditeur a eu, comme je le crois, l'agréable surprise de reconnaître la musique d'un compositeur roumain — qu'il s'agisse de Liviu Comes, d'Anatol Vieru, de Tudor Ciortea ou d'Alexandru Hrisanide — où les intonations folkloriques ne sont pas évidentes, les cercles musicaux étrangers sentiront d'autant mieux que cette musique est construite sur un certain nombre de coordonnées spécifiques. Je suis convaincu que cette musique ne tardera pas à connaître la consécration mondiale.

Si, personnellement, j'ai fini parfois par affirmer certaines de mes conceptions singulières, je suis, néanmoins, persuadé que, dans leurs grandes lignes, je partage les points de vue d'un grand nombre de compositeurs de ma génération ou des générations voisines. Je ne saurais évidemment exposer ici que fort sommairement mes préoccupations techniques visant à intégrer certaines suggestions fournies par l'art populaire.

Je ne crois pas formuler une affirmation hasardeuse en déclarant que, dans le folklore roumain (la doïna exceptée où la gamme modulée revêt une importance exceptionnelle) ce sont les motifs qui créent les modes et qui prédominent dans l'architecture musicale.

Plus que dans les modes, c'est dans les motifs que j'ai trouvé le genre spécifique de chaque région du folklore; c'est le motif qui est le point de départ des structures des intervalles; dans certaines de mes œuvres j'ai divisé la série de douze sons en tronçons de trois ou quatre sons, choisis de manière à me permettre de créer des motifs spécifiquement populaires. Ces tronçons détachés jouent évidemment le rôle de petits modes et leurs transpositions complètent la somme chromatique. Dans plusieurs autres de mes œuvres j'ai tâché de dépasser la sphère close des douze sons au moyen de modes dont le nombre de sons devait comprendre 13 et 14 ou seulement 9—10 sons, échelonnés sur des gammes asymétriques de 5 + 4, 8 + 5, 3 + 3 + 4 et constituant pour chaque tronçon un intervalle spécifique, et, implicitement, un motif particulier.

Au point de vue du rythme, la variété des rythmes populaires m'a suggéré des combinaisons singulières dont je n'ai fait que rarement la synthèse dans les principes présidant à la structure de mes œuvres.

Adoptant comme point de départ des Noëls avec accompagnement de violon de la région de Hunedoara, ou encore la musique complexe du Pays de l'Oaş avec ses rythmes superposés de violon, de cris et de trépignement des danseurs (rythmes qui, malgré leur indépendance, finissent par se croiser tout naturellement en certains points), j'ai fini par concevoir d'amples surfaces rythmiques disposées sur plusieurs plans.

Pour peu qu'on assure leur indépendance, deux ou trois plans rythmiques créent une diversité d'accents. C'est ainsi qu'une simple structure de 63 unités peut être représentée comme suit: formules rythmiques de 3, de 7, de 9 se succédant 21 fois, 9 fois ou 7 fois jusqu'à obtention d'une structure complète.

Après avoir approfondi le mécanisme rythmque du *parlando rubato* propre à la « doïna» d'Olténie, j'ai adopté des surfaces dont les rythmes, au lieu de s'échelonner au sein de la même unité métrique, le font au moyen de changements de rapports fractionnaires: 3/2 ou 2/3; de même, le récitatif rectiligne

du style de la « doïna» a, selon moi, des unités plus courtes d'un tiers que la section mélodique de la « doïna».

Cependant c'est la forme musicale qui pose les problèmes les plus complexes. La structure de chaque phrase, l'échelonnement des motifs, l'équilibre des périodes soulignent parfois, avec plus de netteté que la mélodie ou le rythme en soi, la filiation folklorique d'une œuvre. Sous ce rapport je trouve particulièrement intéressante l'asymétrie des phrases de la musique populaire où abondent les exemples de périodes formées d'un antécédent de grandes proportions et d'un conséquent concentré en deux ou trois sons. Le rapprochement fréquent de trois phrases constituant une seule période-structure (trait caractéristique du folklore) est des plus intéressants, tout comme la stupéfiante asymétrie présentée par le rapport de leurs dimensions.

Ce sont là les moules dont j'ai usé pour créer mes idées musicales. Pour ce qui est de leur développement, des traits intéressants m'ont été fournis par un grand nombre de genres folkloriques. Une chanson dans le style *rubato* se fonde souvent sur un seul motif qui va s'amplifiant ou qui reprend soudain ses dimensions. Je me suis servi de ce principe en reprenant certains motifs dans des séquences dont la forme primitive composée, par exemple, de quatre sons, s'adjoignait, à chaque apparition successive, des sons nouveaux. L'auditeur ne les perçoit évidemment pas sous forme de séquences (je n'ai employé ce terme que par analogie); c'est là un mécanisme que j'évite. Mais cela donne naissance à une succession serrée dont les renouvellements sont susceptibles de recevoir dans la grande forme d'une œuvre, le sens, évolutif ou statique, qu'on veut lui donner.

Chaque genre et chaque région du folklore offrent d'innombrables suggestions pour le rapprochement des instruments, notamment pour l'intonation instrumentale et vocale et pour l'écriture instrumentale propre à chaque instrument.

N'ayant jamais formulé ces principes avant de composer de la musique mais y ayant abouti petit à petit, je n'ai sans doute pas su mettre de l'ordre dans cet exposé sommaire des possibilités d'assimilation des éléments folkloriques que j'ai découvertes en tentant une analyse de ma musique. Dans mes œuvres je n'ai jamais adopté délibérément et conséquemment une attitude précise par rapport au folklore. Mon point de vue se formait en vertu du mode d'organisation, des nécessités d'équilibre découlant du matériel sonore dont j'usais, et c'était mon intuition qui m'amenait à certaines généralisations que je n'ordonnais pas toujours, fût-ce rétrospectivement, à la façon de principes théoriques. Aussi, loin de vouloir élucider le problème posé par le rôle dévolu au folklore dans la composition, me suis-je contenté d'indiquer ici la manière subjective dont je considère les liens qui m'attachent à la musique populaire roumaine.

LA VIE MUSICALE

Plusieurs œuvres présentées en première audition par des solistes et des ensembles réputés au cours de la saison musicale 1966—1967 ont particulièrement retenu l'attention du public. Ce sont la fresque dramatique *Michel-Ange* d'Alfred Mendelsohn, la *Symphonie de chambre* d'Anatol Vieru, la *Sonate pour 2 violons* de Myriam Marbé, le *Concerto pour orchestre* de Remus Georgesco et *Sur une plage japonaise* de Mircea Istrati.

La dernière période de la vie du regretté ALFRED MENDELSOHN, figure marquante de la musique roumaine contemporaine, fut particulièrement féconde; c'est de cette époque que date, entre autres, son *Michel-Ange* inspiré par la pièce du même titre d'Al. Kiriţesco [1]); cette œupre symphonique et vocale fut exécutée en première audition par l'orchestre de la Radio-Télévision. La veine épique et dramatique d'Alfred Mendelsohn (1910—1966) s'affirme ici par une musique à programme, évocatrice d'époques et de personnages illustres. Autour de Michel-Ange la musique reconstitue la fresque d'une époque bouleversée par une foule de combats et d'idéaux. Les 6 tableaux de l'œuvre, qui ne sont pas, à proprement parler, reliés entre eux, évoquent les épisodes significatifs de la vie de l'artiste. Aux côtés de celui-ci paraissent au premier plan le peintre Raphaël et une femme, Brigitte. Les trésors musicaux de la Renaissance fournissent au compositeur un grand nombre de moyens d'expression allusifs: variations polyphoniques au centre desquelles se trouve la « chaconne », harmonies modales, combinaisons de timbres empruntées à l'époque; ces éléments divers sont filtrés par une vision romantique d'un élan pathétique. Les singulières vertus de l'orchestration, art où le compositeur était passé maître, suggèrent à merveille certains paysages sonores: l'évocation de Rome par un chœur de cloches (1er tableau), l'atelier du grand artiste, traversé par le grand frisson du mystère de la création (début du 2e tableau), la chapelle Sixtine (3e tableau). Le décor Renaissance est ainsi admirablement planté.

La *Symphonie de chambre pour 15 instruments* d'ANATOL VIERU est, en tout point, intéressante. Si le compositeur cherche à renouveler ses moyens d'expression et son langage, il n'en

[1]) Dramaturge roumain (1888 — 1961)

poursuit pas moins sa ligne créatrice illustrée, entre autres, par l'oratorio *Miorița*, la *Cantate des années-lumière*, un *Concerto pour violoncelle et orchestre*, le *Concerto pour piano et orchestre* et un opéra-madrigal *Scènes nocturnes*. Cette symphonie atteste la sensibilité de l'artiste, prompt à saisir le message humaniste de la poésie contemporaine, et sa tendance à intégrer la voix humaine au contexte musical. La vision de Vieru revêt les échanges expressifs entre la musique et la poésie d'aspects novateurs, originaux tant par leur structure que par le langage et le coloris sonores. L'œuvre est conçue pour 15 instruments groupés sur la scène contrairement à la tradition afin d'obtenir des timbres inattendus. C'est une musique de la nature, évocatrice sans aller jusqu'à l'illustration, d'après le *Cerisier* de Tiberiu Utan [2]) dont un contralto chante les vers à la fin de la partition. La structure de l'œuvre comprend trois mouvements précédés par un refrain signalé, à chacun de ses retours, par de puissants contrastes dynamiques, par son coloris sonore et, avant tout, par l'alternance des blocs d'accords aux riches prolongements polyphoniques. Le premier mouvement, un *Allegro* en forme de sonate, pourrait être intitulé « Branches », car il suggère le souffle puissant et secret de la nature végétale. Le second mouvement de la symphonie, le « tronc », est un récitatif formé de blocs d'accords. « Fruits » serait le titre le plus apte à suggérer le finale qui a par ailleurs engendré aussi les deux premiers mouvements. La symphonie de Vieru est une œuvre originale qui avance dans la voie tracée par les pionniers de l'écriture musicale moderne: Schönberg, Webern, Alban Berg, Messiaen, etc.

La *Sonate pour 2 violons* de MYRIAM MARBÉ, exécutée par George Popovici et Valeria Sadoveanu en automne 1966 au concours de composition de Mannheim où elle remporta le IIe prix, est également fort intéressante par sa construction, sa structure et ses moyens d'expression. Quantitativement parlant, la sonate relève de la forme classique de la sonate en trois mouvements: un *Prologue*, un *Air*, et un *Epilogue*. L'œuvre se fonde sur le principe de l'emploi des modalités polyphoniques classiques: canon, fugue, passacaille. Le *Prologue*, conçu sous forme de canon où domine le canon renversé, présente les premiers éléments aléatoires de la sonate. Autre forme polyphonique, la *fugue* qui, au lieu de se fonder sur l'habituelle et classique imitation, se livre ici à une imitation libre, malaisée à reconnaître, propice au développement aléatoire. A l'encontre du premier mouvement, l'*Air* a un caractère méditatif et se déroule d'une façon exclusivement aléatoire. La hauteur des sons est indiquée avec précision, tandis que le rythme est un large *rubato*, et que les interventions des deux exécutants procèdent de leur propre intuition. L'*Epilogue* comprend une première partie bien rythmée dont la force motrice et génératrice se fonde sur les pulsations des doubles-croches qui impriment à cette partie du finale un caractère farouche et un dynamisme nerveux. Les derniers moments renouent avec l'ambiance intime du prologue. Dans le finale, le principe polyphonique de la passacaille constitue la base de la construction réalisée au moyen d'accumulations d'accords. L'œuvre souligne la grande variété de coloris et de timbres dans plusieurs registres de chaque instrument; l'aigu, singulièrement exploité, permet d'obtenir les plus surprenants effets. Fondée sur l'élasticité des moyens aléatoires, la sonate, vise, dans le premier mouvement, à une tension croissante et toujours plus accusée, pour atteindre ses sommets dans la profonde et paisible méditation de l'*Air*, avant de se replonger dans une ambiance intériorisée.

Bien connu comme chef d'orchestre, *Remus Georgesco*, fait preuve d'un instinct tout particulier du style sans cesser d'être un propagateur conséquent de la musique contemporaine roumaine et universelle. Aux talents du chef d'orchestre viennent s'ajouter maintenant ceux du compositeur. La première audition du *Concerto pour instruments à cordes*, écrit en 1965, fut fort éloquente à cet égard. L'œuvre témoigne de solides connaissances et d'une maîtrise parfaite de l'art de la composition ainsi que des moyens d'expression offerts par un orchestre d'instruments à cordes. Dans l'ensemble, ce concerto rigoureusement construit, à tendances classiques, évoque un univers animé, farouche parfois, qui alterne avec des pages pleines d'une méditation dramatique. L'élément fondamental, d'essence modale, est construit sur un intervalle de quarte augmentée ou de seconde diminuée. Au cours de l'exécution, cette musique évoque une ambiance proche du folklore, à commencer par l'*Entrée*, en passant par le thème burlesque du second mouvement, *Allegro Giocoso*, pour finir par les pages intensément polyphoniques du 3e mouvement. On notera avec interêt l'instrumentation d'une technique classique ainsi que l'emploi des divers procédés polyphoniques qui témoignent des multiples qualités de ce musicien.

Parmi les oeuvres des plus jeunes compositeurs, signalons plus particulièrement une œuvre de MIRCEA ISTRATI: *Sur une plage japonaise*. Elève des Conservatoires de Cluj et de Bucarest, Mircea Istrati s'illustra de bonne heure par l'originalité de ses tentatives. Compositeur de musique de chambre (une *Sonate pour piano et flûte*, un *Concerto pour cinq instruments)* de musique symphonique *(Musique stéréophonique pour deux orchestres de cordes)* et de musique de film *(l'Etranger, les Haïdouks)*, Istrati a mis sa vigueur créatrice au service de l'exploration des ressources nouvelles offertes par la stéréophonie. Ces recherches ont abouti à: *Sur une plage japonaise*, *Algorythme*, *Interférences*. Ce qui relie ces œuvres, c'est la tendance générale de l'auteur à ordonner les matériaux musicaux selon toutes les dimensions (y compris celle de la situation dans l'espace) à partir de la techni-

---

[2]) Cf. Revue Roumaine no 4/1966

que sérielle intégrale. Ainsi *Sur une plage japonaise*, qui a pour sous-titre « séquences pour chœur de femmes, orchestre et bandes magnétiques » poursuit sur un plan complexe des recherches antérieures entreprises dans le même sens (et poursuivies dans le *Concerto stéréophonique)*. L'écriture musicale vise à obtenir des effets artistiques en combinant divers matériaux sonores émis de différents points de l'espace. Ce procédé renouvelle, en réalité, le concept de localisation spatiale du son suggérée déjà aux musiciens de la Renaissance par les sonorités des grandes cathédrales. De nos jours, la technique musicale offre à la notion de « situation spatiale de la source sonore » (en tant qu'attribut possible du son, au même titre que la hauteur, l'intensité, la durée et le timbre) les moyens de se réaliser de manière bien plus complexe; la variété des effets susceptibles d'être obtenus par les progrès de la technique augmente « à l'infini » l'espace sonore. La lecture de l'argument littéraire dont s'est servi l'auteur pour les séquences chorales permettra aux auditeurs qui entendent l'œuvre pour la première fois d'en saisir le « programme »: les significations protestataires du poème et de la musique sont soulignées par la déclamation des vers vibrants, anti-belliqueux, de la poétesse roumaine Nina Cassian. L'œuvre de M. Istrati vise à conquérir de nouveaux territoires dans le domaine de la stéréophonie. Le sous-titre de « séquences » justifie le caractère de « variation », affecté par la forme de l'œuvre; ces variations, toutefois, ne doivent pas être entendues dans l'acception traditionnelle du terme, car il leur manque avant tout un thème. Elles consistent en l'enchaînement de différents types de structures: accords obtenus par les instruments à cordes au moyen de glissements vers des intervalles d'un demi-ton ou d'un quart de ton; paquets contenant la totalité chromatique des sons compris dans un intervalle donné; épisodes rythmique; groupement des instruments à cordes, trois par trois et jeu à l'unisson, etc. Le discours musical se fonde sur la « circulation » de ces structures et sur leur rotation autour de l'ensemble instrumental et vocal, disposé sur la scène en demi-cercles concentriques. L'œuvre étant écrite pour solistes, selon le principe de la stéréophonie, chaque instrument, chaque voix exécute sa propre partie, qui compose les éléments musicaux de chaque séquence et paraît à un pupitre pour se transmettre, de proche en proche, au pôle opposé de l'ensemble. Par ailleurs, cette œuvre se fonde sur le principe de la musique sérielle intégrale, technique selon laquelle non seulement la hauteur, mais aussi, la durée et l'émission des sons sont toutes organisées en séries. Notons le rôle joué par le magnétophone qui, loin d'être simplement un émetteur de sons musicaux de laboratoire produits électriquement, devient un intermédiaire: ainsi tel passage destiné à être exécuté au piano à une vitesse impossible est enregistré à une vitesse normale et reproduit deux fois plus vite sur la bande magnétique. Dans l'ensemble, cette œuvre suggère la forme d'un demi-cercle; le commencement et la fin composent une trame de sonorités assourdies qui encadrent successivement une évolution et une involution des structures.

★

Critiques et commentateurs assistaient, dernièrement, au Théâtre d'Opéra et de Ballet de Bucarest, à la première *d'Une Soirée viennoise*, ballet monté par Tilde Urseanu et dirigé par Cornel Trăilesco dans des décors de Paula Brîncoveanu.

Ce ballet transporte le spectateur dans le sanctuaire de la musique de Mozart, de Schubert et de Johann Strauss, dont les pages choisies sont, à cet égard, des plus éloquentes: la *Petite Sérénade*, *la Symphonie inachevée* et les immortelles valses de Strauss.

La transposition chorégraphique de la musique de Mozart se fonde sur l'évolution de quatre groupes de danseurs et de deux couples d'étoiles, et l'on a pris soin de conserver le cachet de l'époque tout au long de la partition. La Sérénade, exécutée comme au concert, accompagne la version chorégraphique d'une *Soirée*. Aux deux couples de solistes, Puşa Niculesco — Moise Dan et Cristina Hamel — Ion Tugeanu, s'ajoutent les cinq danseurs du *Menuet* et l'ensemble du finale.

Le lyrisme profondément dramatique de *la Symphonie inachevée* de Schubert a également inspiré la transposition chorégraphique de cette page géniale. Dans un cadre suggestif obtenu par des moyens d'une extrême simplicité et par d'intéressants effets lumineux, évoluent, aux côtés des deux protagonistes, un personnage masculin ainsi qu'un groupe formé par quatre danseurs et huit danseuses dont le rôle est d'augmenter l'intensité dramatique de certaines scènes. Nous avons particulièrement goûté le lyrisme dramatique si personnel de Sergiu Ştefanski dont les partenaires, dans le rôle de Caroline, sont successivement les danseuses-étoiles Magdalena Popa et Alexa Mezincesco.

La *Soirée* s'achève par *le Beau Danube bleu* aux sons duquel un couple de jeunes amoureux (Magdalena Popa et Amato Checiulesco) quitte les bords du vieux fleuve pour pénétrer dans l'ensorcelante *Forêt viennoise*. L'animation joyeuse de la rue, le tourbillon du « Perpetuum mobile » les poussent à se retirer dans le parc fleuri de « Roses du midi », d'où ils assistent à l'intrigue amoureuse et légèrement comique d'un couple de gens « sérieux » (Valentina Massini et Petre Ciortea). Mais le soir qui tombe invite les jeunes gens à se mêler aux couples de danseurs qui remplissent les rues de Vienne aux sons de la *Valse impériale*.

CRISTIAN CONSTANTINESCO

● *La troupe de ballet de l'Opéra de Bucarest a effectué une tournée à Cuba, au cours de laquelle elle a interprété* Giselle *d'Adam*, le Loup-Garou *de Zeno Vancea*, Mademoiselle Nastasia *de Cornel Trăilesco et* le Lac du Cygne *de Tchaikovsky. Les danseurs Magdalena Popa et Sergiu Stefanski ont interprété les rôles principaux de* Giselle, *sur la scène du Théâtre lyrique de Sérajevo.*

● La troupe de ballet du Théâtre académique d'Opéra et de ballet «Tarass Chevtchenko», de Kiev, a présenté, au cours d'une tournée à Bucarest, les ballets *Francesca da Rimini, le Chant de la Forêt*, ainsi qu'un programme de *Divertissements*. Au cours de sa tournée européenne, le Ballet National de Cuba a dansé à Bucarest *le Lac du Cygne* et *Giselle*.

● *Radu Lupu, jeune pianiste roumain, a remporté le premier prix au Concours international «Van Cliburn» organisé à Fort Worth, aux Etats-Unis, à la suite de quoi il a effectué une tournée de concerts dans plusieurs villes des Etats-Unis.*

● A l'Opéra de Bucarest a eu lieu récemment la première d'un ballet du compositeur roumain Pascal Bentoiu, *l'Amour Médecin*, dont la chorégraphie est assurée par Tilde Urseanu; c'est Ion Ipser qui signe les décors.

● *Au nombre des hôtes accueillis à Bucarest vers la fin de l'année 1966 figurent les chefs d'orchestre René Defossez et Charles Dutoit (Suisse), Milan Horvath (Yougoslavie), János Ferenczik (Hongrie), les pianistes Nicole Henriot (France), Pietro Spada (Italie), Lottie Morelle (Suisse), John Solomon (Grande-Bretagne), le violoncelliste Pierre Fournier (France).*

● La chorale de musique de chambre «Madrigal» du Conservatoire «Ciprian Porumbesco» de Bucarest vient d'effectuer une tournée en Hongrie sous la direction de Marin Constantin.

● *Les chanteurs roumains Zenaida Pally, David Ohanesian, Ion Buzea, Nicolae Florei, Ion Piso, Mugur Bogdan, solistes de l'Opéra de Bucarest, au cours d'une tournée effectuée en Irlande, ont interprété trois spectacles sur la scène du «Grand Opera Society» à Dublin.*

● La basse roumaine Ionel Pantea a remporté le premier prix et la Médaille d'or au IVe concours «Robert Schumann» qui a eu lieu à Zwickau.

Ileana Iliesco, danseuse-étoile de l'Opéra de Bucarest, s'est vu conférer le diplôme du Comité d'organisation du Festival international d'Athènes (1966) pour sa remarquable contribution artistique.

● Le soprano roumain Viorica Cortez-Guguianu a interprété le rôle titulaire de «Carmen» de Bizet au Capitole de Toulouse. Lucia Stănesco, soprano, et David Ohanesian, baryton, ont paru sur la scène de l'Opéra d'Ankara dans *la Tosca*, de Puccini; le baryton Octav Enigăresco a chanté dans *Rigoletto, le Trouvère* et *le Barbier de Séville*, à Moscou Kiev et Erevan. Le ténor Ion Buzea s'est produit dans *la Tosca* et *Rigoletto* à l'Opéra de Budapest; le soprano roumain Ileana Cotrubaş a interprété le rôle de Constance dans *l'Enlèvement au Sérail* de Mozart, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

● *Plusieurs musiciens roumains, parmi lesquels Magda Ianculesco, soprano, le pianiste Corneliu* Gheorghiu, les chefs d'orchestre *Mircea Basarab, Nicolae Boboc et Theodor Costin ont été, au cours de la saison musicale 1966/67, les hôtes des salles de concert de Belgrade.*

● Au cours de cette saison, l'Orchestre Philharmonique de Leningrad a interprété, sous la baguette de Mircea Basarab, un concert de musique symphonique roumaine comprenant des œuvres de Georges Enesco, Paul Constantinesco, Mircea Basarab et Alexandru Paşcanu; le chef d'orchestre Iosif Conta a dirigé un concert de l'Orchestre Symphonique National à Ciudad de Mexico. L'orchestre Philharmonique de Katowice, en Pologne, a donné un concert d'œuvres d'Enesco, Chopin et Debussy sous la direction d'Emil Simon, de Cluj.

NOUVELLES DE L'ÉDITION

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

VARLAAM: *Homélies* (Cazania), 1643. Edition revue par J. Byck. GEORGIOS SPHRANTZES: *Mémoires* (Memorii) (1401—1477). Edition critique de Vasile Greco. *Bibliographie analytique des périodiques roumains* (Bibliografie analitică a periodicelor româneşti), tome I, (1790—1850) 2e partie.

ÉDITIONS LITTÉRAIRES

Poésie: GEORGE COŞBUC: *Anthologie sanscrite* (Antologie sanscrită). Edition revue par S. E. Demetrian. ALEXANDRU MACEDONSKI: *Oeuvres* (Opere) I—II. Introduction de Mateĭ Călinesco. ION MINULESCO: *Ecrits* (Scrieri) tome I, vers. Edition revue par Adrian Marino. CINCINAT PAVELESCO: *Epigrammes* (Epigrame). Edition revue par Tudor Măinesco. TUDOR ARGHEZI: *Vers* (Versuri), 2 tomes. GEORGE BACOVIA: *Plomb* (Plumb). WERNER BOSSERT: *Isotopes* (Isotopi) (en langue allemande). JENÖ DSIDA: *Vers* (Versuri) en langue hongroise). VICTOR EFTIMIU: *Sonnets* (Sonete). FERENC ELEKES: *Vers* (Versuri) (en langue hongroise). ION GHEORGHE: *Clair de lune sur l'océan Atlantique* (Nopţi cu lună pe oceanul Atlantic). VIRGIL GHEORGHIU: *Poèmes* (Poeme). ŞTEFAN IUREŞ: *Rien qu'une flûte* (Numai un flaut). NICOLAE LABIŞ: *L'albatros tué* (Albatrosul ucis). Edition revue par Gh. Tomozei. SANDA MOVILĂ: *Vers* (Versuri). SAŞA PANĂ: *Poèmes et poésies* (Poeme şi poezii) — 1925—1965. Préface de Mihaĭl Petroveanu. PERPESSICIUS: *Oeuvres* (Opere) tome I — Poésies. C. SĂBĂREANU: *les Signes du Silence* (Semnele tăcerii). RADU STANCA: *Vers* (Versuri). FERENC SZEMLER: *Poésies* (Poezii) (traduites par Veronica Porumbaco). HORIA ZILIERU: *Orphée amoureux* (Orfeu îndrăgostit). Mentionnons également le poème dramatique *le Village sans Amour* (Satul fără dragoste) de RADU BOUREANU et les anthologies: l'Agnelette (Miorița). Ballades populaires roumaines. Edition revue par Iordan Datco, *Chanson d'amour* (Cîntecul iubirii) vers d'amour roumains, anthologie par Vasile Nicolesco. Prose. ION MINULESCO: *Ecrits* (Scrieri), tome II. PANAĬT ISTRATI: *Oeuvres choisies* (Opere alese), 2 tomes, édition bilingue. SIMION POP: *l'Orgue de Bambou* (Orga de bambus). HENRIETTE YVONNE STAHL: *Voïca* (Voica) (roman). ŞTEFAN BĂNULESCO: *l'Hiver des Hommes* (Iarna bărbaţilor), 2e éd. OSKAR WALTER CISEK: *la Tartare* (Tătăroaica) (en allemand). ZOLTAN PANEK: *l'Eclair enfilé dans l'aiguille* (Fulgerul trecut prin ac) (traduction de Florica Perian). D. R. POPESCO: *Nostalgie* (Dor). DUMITRU ŢEPENEAG: *Exercices* (Exerciţii) (dans la collection «Luceafărul») (nouvelles et récits). Vient de paraître dans la collection «Ecrivains roumains»: C. NEGRI: *Ecrits.* (Scrieri), 2 vol., précédée d'une introduction d'Emil Boldan. *Histoire et critique littéraire:* ŞERBAN CIOCULESCO: *Variétés critiques* (Varietăţi critice). GEORGE IVAŞCO: *Confrontations littéraires* (Confruntări literare). VALERIU RÎPEANU: *Nous et nos prédécesseurs* (Noi şi cei dinaintea noastră). LIVIU RUSU: *Eminesco et Schopenhauer* (Eminescu şi Schopenhauer). ALEXANDRU SĂNDULESCO: *Pages d'histoire littéraire* (Pagini de istorie literară).

Nous recommandons à nos lecteurs: *Coşbuc vu par ses contemporains* (Coşbuc văzut de contemporani), par Al. Husar et Georgeta Dulgheru. Dans la collection «La Bibliothèque pour tous» vient de paraître: GARABET IBRĂILEANU: *Adela* (Adela), *En regardant la vie* (Privind viaţa). *Souvenirs d'enfance et d'adolescence* (préface de Constantin Ciopraga). MIHAĬL SADOVEANU: *Chargrins étouffés* (Dureri înăbuşite). Traductions: CALDERON DE LA BARCA: *Madame Farfadet* (Doamna Spiriduş) (traduit par Al. Popesco-Telega; préface de Paul Georgesco). ALDOUS HUXLEY: *Contre-point* (traduit par Const. Popesco. Préface d'Al. Duţu). ANDRÉ MAUROIS: *Climats* (Climate) (traduit par Raoul Joil. Préface d'Irina Bădescu). CESARE PAVESE: *la Lune et les feux* (Luna şi focurile). *Femmes seules* (Femei singure) (traduit par Florin Chiriţescu. Préface de Cornel Mihai Ionescu).

ÉDITIONS DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE

ANTIOCHE CANTEMIR: *Vers* (Seihuri) (traduction de Virgil Teodoresco. Introduction de Paul Cornea). RADU LUPAN: *Hemingway*. FRANCISC PĂCURARIU: *Ecrivains de l'Amérique Latine* (Scriitori latino-americani). PIERRE DANINOS: *Un certain Monsieur Blot* (Un oarecare domn Blot) (traduit par F. Brunea Fox). F. DOSTOÏEWSKI: *Oeuvres* (Opere), tome I, O. GETINO: *On l'appelait quarante-cinq* (Il spuneau patruzeci și cinci) (traduit par Olga Tudorică). HENRIK IBSEN: *Théâtre* (Teatru), 3 tomes (préface d'Ovidiu Drîmba. JAMES JOYCE: *Les gens de Dublin* (Oamenii din Dublin) (traduction de Frida Papadache; préface de Dan Grigoresco). THOMAS MANN: *le Docteur Faustus* (Docteur Faustus) (suivi de: Comment j'ai écrit « le docteur Faustus», le roman d'un roman), (Cum am scris « Doctor Faustus»), traduction d'Eugen Barbu et Andrei Ion Deleanu. Préface de Ion Ianoși. ALVARO MENENDEZ LEAL: *Brefs récits fantastiques* (traduction de Cireșica Dimitriu). JOSÉ LINS DE RIEGO: *Ricardo le Noir* (Negrul Ricardo) (traduit par A. Lambrino et H. R. Radian. Préface de Mihai Murgu). UPTON SINCLAIR: *la Jungle* (Jungla) (traduction de Sarina Stănescu). N'oublions pas de citer aussi l'épopée médiévale *Gudrun* (Gudruna) (traduction de Virgil Tempeanu). La collection « Classiques de la littérature universelle» vient de publier: CHODERLOS DE LACLOS: *Les Liaisons dangereuses* (Legături primejdioase). E. T. A. HOFFMANN: *Oeuvres choisies* (Opere alese) (traduites par Valeria Sadoveanu et Al. Philippide. Préface de Paul Langfelder). GEORGE SAND: *le Compagnon du tour de France* (Meșterul Pierre Huguenin) (traduction de Teodosie Ioachimesco)

ÉDITIONS DE LA JEUNESSE

VERS: ION ALEXANDRU: *l'Enfer discutable* (Infernul discutabil). ALEXANDRU CĂPRARIU: *les Cercles de l'amour* (Cercurile dragostei). VALERIU GORUNESCO: *Orphée traverse les ponts* (Orfeu trece punțile). GABRIELA MĂLINESCO: *les Etres abstraits* (Ființele abstracte). IRIMIE NEGOIȚĂ: *la Nostalgie de l'Infini* (Dor de infinit). ADRIAN PĂUNESCO: *Les premiers agneaux* (Mieii primi). ION PETRACHE: *Au carrefour des âges* (Răscrucea vîrstelor). CINCINAT PAVELESCO: *Epigrammes* (Epigrame). Vient de paraître dans la collection « Les plus belles poésies»: V. VOICULESCO: *Poésies* (Poezii). Avant-propos d'Al. Piru. JUVENAL: *Satires* (Satire) (traduction de Lascăr Sebastian). IANNIS RITSOS: *Poésies* (Poezii) (traduction de Nina Cassian). C. SANDBURG: *Vers* (Versuri) (traduction de A. E. Baconsky). *PROSE:* FELIX ADERCA: *les Villes englouties* (Orașele scufundate) (roman) HORIA ARAMĂ: *la Mort de l'oiseau-flèche* (Moartea păsării săgeată). CAMIL BACIU: *la Machine du Destin* (Mașina destinului). RADU COSAȘU: *l'Homme s'évade à trente-trois ans*, (Omul după 33 de ani scapă). HORIA PĂTRAȘCO: *les Ténèbres et le professeur de piano* (Intunericul și profesoara de pian) (dans la collection « Luceafărul»). IERONIM ȘERBU: *la Poursuite* (Urmărirea) (nouvelles et récits). Dans la collection: « La Bibliothèque de l'écolier»: MIRON COSTIN: *Oeuvres choisies* (Opere alese) (préface de Gheorghe Pop, texte établi par P. P. Panaitesco). GEORGE CĂLINESCO: *Etudes et rapports* (Studii și comunicări) (préface d'Al. Piru). MIHAÏL SADOVEANU: *le Bocage merveilleux* (Dumbrava minunată). Dans la collection « Aventures»: THEODOR CONSTANTIN: *la Dame en mauve* (Doamna în mov). ROBERT C. STEVENSON: *l'Ile au trésor* (Comoara din insulă) (traduction de F. Brunea Fox). Dans la collection « Les Audacieux»: LEONIDA NEAMȚU: *Aventures et Contre-Aventures* (Aventură și contraventură). TUDOR POPESCO: *le Bracelet de craie* (Brățara de cretă). Dans la collection « Le Club des Téméraires», ROMULUS BĂRBULESCO: *Simbamuenni* (Sîmbamuenni). LEONIDA NEAMȚU: *Là où le vent culbute les nuages* (Acolo unde vîntul rostogolește norii). *Histoire, critique littéraire:* Constantin Ciopraga: MIHAÏL SADOVEANU. V. Ene: N. D. COCEA. D. Păcurariu: A. I. ODOBESCO. Horia Ursu: AVRAM IANCO.

ÉDITIONS SCIENTIFIQUES

DAN BĂDĂRAU: *G. W. Leibniz*. MARCIAN BLEAHU: *Fleurs de pierre* (Flori de piatră). RAYMOND BLOCH: *les Etrusques* (Etruscii). V. GORDON CHILDE: *La Naissance de la civilisation* (Făurirea civilizației). (Introduction de Em. Condurachi). S. I. GÎRLEANU: La révolte populaire conduite par Tudor Vladimiresco (Răscoala poporului condusă de Tudor Vladimirescu); SAMUIL MICO: *Ecrits philosophiques* (Scrieri filozofice). (Introduction et édition critique de Pompiliu Teodor et Dumitru Ghișe). MIHAÏL RALEA, TRAIAN HERSENI: *Introduction à la psychologie sociale* (Introducere în psihologia socială). THUCYDIDE: *Histoire de la guerre du Péloponnèse* (Războiul peloponesiac). Introduction et traduction de N. I. Barbu. D. TODERICIU: *Le Déluge de Noé* (Potopul lui Noe). *Recherches de sociologie contemporaine* (Cercetări sociologice contemporane) (publiées sous la direction scientifique de Miron Constantinesco). *L'Esthétique de la vie quotidienne* (Estetica vieții cotidiene) (Rédaction: Marcel Breazu et Anton Moisesco.

ÉDITIONS POLITIQUES

OVIDIU BADINA: *Recherches de sociologie concrète* (Cercetarea sociologică concretă) — les traditions roumaines. *Dictionnaire Encyclopédique roumain*, (Dicționarul Enciclopedic român), tome IV (Q—Z), publié par une équipe de l'Académie de la R. S. de Roumanie.

ÉDITIONS MILITAIRES

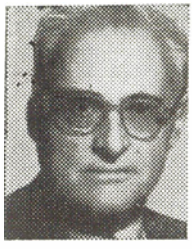
AL. ANTONIU: *15 cigarettes* (15 țigări) — mémoires de guerre.
NICOLAE TĂUTU: *La Réalisation* (Implinirea), roman, 3 tomes. N. TEODORESCO: *Mălini, août 1944* (La Mălini, în august 1944).

ÉDITIONS MUSICALES

Pièces Chorales: EREMIA DUMITRU: *Victoire, nous te chantons* (Te cîntăm victorie) poème, vers de Nicolae Dumbravă. E. MONTIA: *111 cantilènes et chansons populaires roumaines* (111 doine și cîntece populaire românești). Vient de paraître aussi un volume de *Chansons et Madrigaux* (Cîntece și madrigale), par Petru Simionesco. Partitions: MIHAÏL ANDRICO: *Sérénade pour grand orchestre* (Serenadă pentru orchestră mare), op. 9. A STROE: *Monumentum*. La collection« Les Classiques de la musique universelle» vient de publier: D. SCARLATTI: *50 Sonates* (50 sonate), pour piano, par le Professeur Mihaïl Andrico. Etudes de musicologie: MAX EISIKOVITZ: *la Polyphonie vocale de la Renaissance* — le style de Palestrina). (Polifonia vocală a Renașterii — stilul palestrinian). EDWIN FISCHER: *les Sonates pour piano de Beethoven* (Sonatele pentru pian de Beethoven).

ÉDITIONS « MERIDIANE »

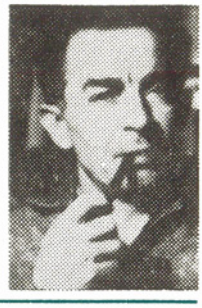
DAN BERINDEI: *Nicolae Bălcesco* (en français. Préface de P. Constantinesco-Iași)). IOAN MASSOFF: *Le Théâtre roumain — aperçu historique* (Teatrul românesc — privire istorică), tome II (1860—1880). G. OPRESCO: *Considérations sur l'art moderne* (Considerații asupra artei moderne). STEPHANOWITZ TRAUGOTT: *la Peinture à l'huile* (Pictura în ulei). *Témoignages sur Luchian* (Mărturii despre Luchian), anthologie et préface de Marin Mihalache. Albums: ALEXANDRU PHOEBUS par Dumitru Danco. CONSTANTIN BRANCUSI par Mircea Deac, EUGEN TARU par Ion Frunzetti. RENATO GUTTUSO par Richard Hiepe. CONSTANTIN BARASCHI par Raul Sorban, SZERVATIUSZ par Raul Sorban, *le Musée ethnographique de la Transylvanie* (Muzeul etnografic al Transilvaniei) — Cluj; texte de Valeriu Butura. Guides et itinéraires touristiques: *les Monts Apuseni*, (Munții Apuseni), texte de Mihaï Beniuc; Bucarest par Dan Berindei; *Excursions dans les montagnes* (Popasuri în munți) par Gh. Epuran; Au fil de l'Olt (Pe firul Oltului), texte de Gh. Floresco-Graur, J. Suștetoi, Iulia Floresco; *1.000 km autour de l'arc des Carpates* (1.000 km în jurul arcului carpatic), texte de I. Pleavă-Preda et Gogu Petresco; *le Jardin Botanique de Cluj* (Grădina Botanică din Cluj), d'Emil Pop.



AL. A. PHILIPPIDE est né à Jassy, en 1900. L'écrivain a étudié en Allemagne et en France. Licencié en droit, il fait ses débuts en 1919 à la revue *Notes Littéraires*. Volumes de vers: *Or stérile* (1922), *Roches foudroyées* (1930), *Rêves dans la tourmente* (1939), *Poèmes* (1963) et *Monologue à Babylone (1967)*. L'auteur déploie aussi une activité de critique littéraire, d'essayiste et de traducteur. Ses traductions de Baudelaire, Hölderlin, Novalis, Mörike, Rilke sont bien connues. En 1963, l'écrivain a signé un volume de critique intitulé *Etudes et portraits littéraires*. Al. A. Philippide, spécialiste en littérature comparée, est membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

ION MINULESCO (1884–1944) est considéré comme l'un des principaux représentants du symbolisme roumain. Editeur des revues « Insula » (l'Ile) et « Revista celorlalţi » (la Revue des autres), I. Minulesco a publié des poésies parmi lesquelles: *Romances pour plus tard* — 1908, *Entretien avec moi-même* — 1913, *Strophes pour tout le monde* — 1930, *Je ne suis pas ce que je parais* — 1936, et des œuvres en prose, comme *la Maison aux Vitres orange, rouge, jaune et bleu* — roman — 1924, *Examen à repasser en roumain* — 1928, *Lisez-les, la Nuit* — récit fantastique — 1930, *3 et avec Réséda, 4*, roman — 1933. Il a également écrit des comédies: *le Mannequin sentimental* — 1926, *l'Amant anonyme* — 1928.

EUGEN JEBELEANU né en 1911 à Cîmpina (dans la région de Ploieşti), fit des études de droit à l'Université de Bucarest. Il débuta en 1929 par un volume de vers, *Ermitages ensoleillés*, et se consacra autant au journalisme qu'à la poésie. Il a fait paraître plusieurs volumes de vers: *Des Cœurs sous le Sabre* (1934), *Ce que l'on n'oublie pas* (1945), *le Bouclier de la Paix* (1949), *Bălcesco* (poème, 1952), *Au Village de Sahia* (poème, 1953), *les Chants de la jeune Forêt* (1953), *le Sourire d'Hiroshima* (poème, 1958), *Chants contre la Mort* (1963), *Elégies pour la Fleur fauchée* (1966). Il a réuni un certain nombre de ses articles sous le titre *le XXe Siècle* (1956). Eugen Jebeleanu a traduit aussi des pages de Rilke, Petöfi, Ady Endre, Nicolas Guillen. Membre correspondant de l'Académie, il est lauréat du Prix d'Etat.



VLAĬCO BÂRNA est né en 1913 à Crişan (région de Hunedoara). Il est licencié ès lettres et philosophie de l'Université de Bucarest. On lui doit des recueils de vers *Charbon blanc* (1936), *Brume* (1940), *Tours* (1945), *Buccins dans les montagnes* (1950), *le Cerf roux* (1956), *l'Arc de l'Aurore* (1962), *Heure d'Ombre* (1966), ainsi que des évocations historiques, *le Roman de Caterina* Varga (roman, 1961) et *Quand Horia était empereur* (récit, 1963).

FLORENŢA ALBU, née au village de Florica (région de Bucarest) en 1934, est licenciée en philologie de l'Université de Bucarest. Rédactrice à la revue « Viaţa Românească », elle a fait paraître des volumes de vers: *D'un seul trait* (1962), *Entrons dans la saison* (1964), *Mirages* (1966) ainsi qu'un recueil de reportages *la Plaine du Soleil* (1963).

PLATON PARDĂU, né en décembre 1934, à Vatra Dornei, est licencié ès lettres de la Faculté de Cluj. Journaliste, il a fait ses débuts littéraires en 1957. Il a publié plusieurs plaquettes de vers: *Arbres de résonance* (1963). *Monologue* (1965), *Chasse gardée* (1967).

PETRU POPESCO est né en 1944, à Bucarest. Il est licencié de langue et littérature anglaises de l'Université de Bucarest. Son premier volume — *Dieu parmi les gratte-ciel* — a paru en 1966 dans la collection « Luceafărul » (Editions Littéraires). Petru Popesco a publié dans les revues littéraires des œuvres en prose, des traductions et des études de littérature anglaise et américaine.

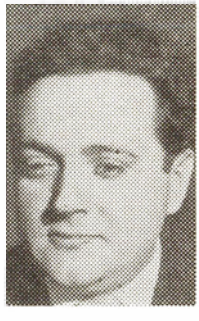
PAUL EVERAC, né en 1924 à Bucarest, y fit des études supérieures de droit. Il est l'auteur de pièces de théâtre: *la Grille* (1959), *Fenêtres ouvertes* (1959), *Explosion à retardement* (1960), *la Découverte* (1960). *l'Oeil bleu* (1961), *Costache et la vie intérieure* (1962), *L'estafette invisible* (1963), *la Chimère* (1964), *Simples coïncidences* (1965), *Passions* (1966) et de plusieurs levers de rideau. Paul Everac est également un journaliste remarquable.

DUMITRU ŢEPENEAG est né à Bucarest et 1937; il est licencié en philologie de l'Institut Pédagogique de Bucarest, Il a débuté en 1964 par de petites nouvelles publiées dans «Gazeta Literară». C'est en 1966 qu'a paru dans la collection «Luceafărul» des Editions Littéraires son livre intitulé *Exercices*.

ANDREI A. LILLIN, né en 1915, fit des études d'esthétique et de philologie romane et allemande à l'Université de Cluj. Il fit paraître des romans; *Maintenant que le blé est moulu* (Jetzt, da das Korn gemahlen, 1958), *La Dixième Muse* (Die Zehnte Muse, 1962), ainsi que des études et des essais littéraires. Il est un des rédacteurs de la revue «Orizont» de Timişoara.

IULIAN NEACŞU, né en 1941 au village de Podgorii (région de Ploieşti) est licencié ès lettres de la Faculté de Philologie de Bucarest. Son premier volume, *l'Hiver, quand le soleil brille*, a paru en 1966 dans la collection «Luceafărul» (Editions Littéraires)

VIRGIL BRĂDĂŢEANU est né à Suceava en 1927. Il fut l'élève de l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest, où il enseigne actuellement l'histoire du théâtre roumain en qualité de maître de conférences. Il a fait paraître des monographies d'acteurs roumains: *Grigore Manolesco* (1959), *Sonia Cluceris* (1963), *C. I. Nottara* (1966); un ouvrage sur *Le Drame historique national* (1966); une *Histoire de la littérature dramatique et de l'art du spectacle* (tome I, 1967). Virgil Brădăţeanu est vice-président du Comité d'Etat pour la Culture et l'Art.

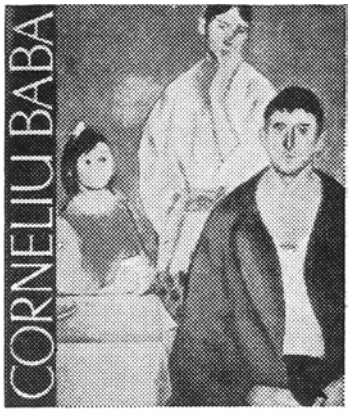


ŞTEFAN PASCO est né en 1914 à Apahida (région de Cluj) et a fait ses études universitaires à Cluj et puis à Rome. Doyen de la Faculté d'Histoire et de Philosophie de Cluj et membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, il a fait paraître, entre autres: *l'Histoire de la Transylvanie* (1944), *Contribution à l'Historie des Roumains aux XIIIe–XIVe siècles* (1944), *La Principauté Autonome de Transylvanie sous la suzeraineté turque* (1948), *Bobîlna* (1957). Ştefan Pasco est Lauréat du Prix de l'Académie.

ADINA NANU, née à Bucarest, y fit des études d'histoire de l'art, de littérature et de philosophie. Chargée de cours à la chaire d'histoire de l'art de l'Institut d'arts plastiques «Nicolae Grigoresco», elle est l'auteur de plusieurs monographies: *Gh. Tattaresco* (1955), *Theodor Pallady* (1963), *Albrecht Dürer* (1957), d'un *Essai sur la sculpture* (1966) ainsi que d'un grand nombre d'ouvrages de spécialité.

ION PASCADI, né en 1932 à Timişoara, a passé son doctorat en philosophie à l'Université de Bucarest. Il est l'auteur de *Idéal et valeur esthétique* (1966), de *Les idées esthétiques de Tudor Vianu* (1967), ainsi que d'études et d'articles sur l'histoire de la pensée axiologique et esthétique en Roumanie.

LIVIU GLODEANU est né au village de Dîrja, région de Cluj, en 1938. Il a suivi les cours de composition du professeur Marţian Negrea au Conservatoire «Ciprian Porumbescu», à Bucarest. De ses œuvres mentions trois *Cantates* (1958, 1959, 1960), une *Suite pour chœur d'enfants et orchestre* (1961), des *Concertos* pour piano (1960), pour flûte (1963) et pour violon (1966); il a écrit aussi de la musique de chambre, des lieds, de la musique de scène et la musique de plusieurs films.



LES ÉDITIONS «MERIDIANE»

publient:

DES ALBUMS D'ARTS PLASTIQUES ROUMAINS

Edités en langue roumaine et dans les langues les plus répandues, les albums consacrés à l'art roumain classique et contemporain se composent d'une brève introduction et d'un grand nombre de reproductions, pour la plupart en couleurs.

Le choix judicieux des sujets et une remarquable tenue graphique confèrent à ces albums d'authentiques vertus artistiques.

DÉJÀ PARUS:

GRIGORESCO	— 182 p.	150 lei
LUCHIAN	— 140 p.	110 lei
BRANCUSI	— 74 p.	60 lei
TONITZA	— 148 p.	120 lei
CIUCURENCO	— 152 p.	100 lei
CORNELIU BABA	— 184 p.	120 lei
TZUCULESCO	— 149 p.	100 lei
DUMITRU GHIAȚĂ	— 168 p.	100 lei
LA GALERIE NATIONALE	— 156 p.	95 lei
L'ART GRAPHIQUE MILITANT EN ROUMANIE	— 340 p.	125 lei
LA PEINTURE ROUMAINE CONTEMPORAINE	— 148 p.	100 lei
LA PEINTURE ROUMAINE EN 1964	— 132 p.	80 lei

À PARAÎTRE:

ICÔNES SUR VERRE
ION ANDREESCO
FRANCISC ŞIRATO

Pour toute commande s'adresser à
CARTIMEX
Boîte postale 134—135
Bucarest — ROUMANIE

Abonnez-vous à la REVUE ROUMAINE

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

CARTIMEX

Bucarest — ROUMANIE

Boîte Postale: 134—136

OU AUX CORRESPONDANTS SUIVANTS:

RÉPUBLIQUE POPULAIRE D'ALBANIE *Ndermarrja Shtetnore Botimeve*, Tirana ■ RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE *Deutscher Buchexport und-import*, Leninstrasse 16, Leipzig C. 1 ■ RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLEMAGNE *Kubon Sagner*, München 34, Schliessfach 68; *Presse Vertriebsgesellschaft Gmb H*, Mainzner Landstrasse 225—227, Frankfurt-am-Main; *Kunst und Wissen* — E. Biber Postfach 46, Stuttgart S. ■ AUSTRALIE *Current Book Distributors* — 40 Market Street Sydney; *A. Kessing* — Box 4886 G.P.O. Sydney ■ AUTRICHE *Globus-Verlag*, Salzgries 16, Wien I ■ BELGIQUE *Du monde entier* — 5, Place St.Jean, Bruxelles; *Agence et messageries de la presse S. A.* 14—22, rue du Persil, Bruxelles 1 ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE BULGARIE *Raznoisnos*, 1, rue Tzar Assen, Sofia ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE *Guozi Shudian* — 38, Suchou Hutung, Peking ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DÉMOCRATIQUE CORÉENNE *Chulphanmul* — Pyong Yang ■ DANEMARK *Ejnar Munksgaard* — 6, Nörregade, Copenhagen ■ ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE *Dolphin Service*, P.O.B. 8927, Washington 3 D.C.; *Universal Distributors Comp.* 52—54 West 13th Street, New York 11, N. Y.; *Walter Johnson Inc.* 111, Fifth Avenue New York 3 N. Y. ■ FINLANDE *Akateeminen Kirjakauppa*, Kekkuskatu 8, Helsinki ■ FRANCE *Agence littéraire et artistique parisienne*, 7, rue Debelleyme, Paris 3; *Dawson France*, 4, Fg. Poissonnière, Paris 10; *Libella*, 12, rue St. Louis-en-Lille, Paris 4; *Messageries du Livre*, 116, rue du Bac, Paris 7 ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE HONGROISE *Kultura*, Fönt utca 32, Budapest ■ GRANDE-BRETAGNE *Collet's Holdings Ltd.* 44 & 45 Museum Street, London W. C. 1; *I. R. Maxwell & Co.*, 3—4 Fitzroy Square, London W. 1; *Cracovia Book Comp.*, 58, Pembroke Road, London W. 8 ■ INDE *People's Publishing House*, Rani Janshi Road, New Delhi; *National Book Agency Private Ltd.*, 12, Bankim Chatterjee Street, Calcuta 12; *Current Book House* P.O.B. 10071, Bombay 1 ■ ISRAËL *Haiflepac* P.O.B. 1794, Haiffa; *Lepac Ltd.* 20, Brenner Street P.O.B. 1136, Tel-Aviv; *Littérature et Arts M. Zilbermann* Bd. Jérusalem 36, Jaffa ■ ITALIE *Libreria Rinascita*, Via delle Botteghe Oscure 1—2, Roma; *Cosmoscienzia*, Viale Bianca Maria 21, Milano; *Libreria Commissionaria Sansoni*, Via Gino Capponi 26, Firenze ■ JAPON *Nauka Ltd.* 2, Kanda Jombocho 2 Chome-Chiyoda-ku, Tokyo; *Takafumi Okamura* 1—306, Ryoke Tateno Donchi Urawa-Shi Saitama Ken ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE MONGOLE *Mongol Knijgotorg*, Ulan Bator ■ PAYS-BAS *Swets & Zeitlinger*, Kaizersgracht 471, Amsterdam; *Martinus Nijhoff*, 9 Lange Voorhout, The Hague; *Pegasus*, Boekhandel Leidseestraat 25, Amsterdam C. ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE POLONAISE *Dkwz Ruch* Ul. Wilcza 46, Warszawa ■ SUÈDE *C. V. Fritze* Fredsgatan 2, Stockholm 16 ■ SUISSE *Herbert Lang & Cie.* Ecke Munzgraben — Amtshausgasse Bern; *Fachbücherei Bern* Postfach 379, Bern 2; *La Librairie Nouvelle* 18, rue de Carouge, Genève ■ RÉPUBLIQUE SOCIALISTE TCHÉCOSLOVAQUE *Artia* — 30, Ve Smeckach, Praha II ■ UNION SOVIÉTIQUE *Mejdunarodnaia Kniga*, Moskva G-200 ■ RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU VIET-NAM, *Xunhasaba* Hai Ba Trong 22, Hanoï ■ RÉPUBLIQUE SOCIALISTE FÉDÉRATIVE DE YOUGOSLAVIE *Jugoslavenska Knjiga* Terazije 27, Beograd II; *Prosveta* Dobracina 30, Beograd; *Znanstvena Knjizara* Preradoviceva 2, Zagreb; *Forum* Vojvode Mislca Broj I, Novi-Sad.

43.434

DANS LES PROCHAINS NUMÉROS:

Vers:

NICOLAE LABIŞ, RADU STANCA, EMIL BOTTA, SAŞA PANĂ, ION CARAÏON, ION GHEORGHE, FLORIN MUGUR, CEZAR BALTAG, VICTORIA ANA TĂUŞAN, CONSTANŢA BUZEA, HERVAY GIZELLA

Prose:

MIHAÏL SADOVEANU, IONEL TEODOREANU, VASILE VOICULESCO, REMUS LUCA, TEODOR MAZILU, EUGEN TEODORU, CONSTANTIN ŢOIU, ROMULUS VULPESCO, ION ARIEŞANU, GEORGE BĂLĂIŢĂ

Vasile Pârvan

Pages choisies: *Parentalia, Anaxandros*
RADU VULPE: *Savant et artiste*

A notre enquête sur

Le national et l'universel répondent: ION BIBERI, ŞERBAN CIOCULESCO, ALEXANDRU DIMA, ŞTEFAN AUG. DOINAŞ, ALEXANDRU OPREA, GEORGE OPRESCO

Articles:

ALEXANDRU BALACI: *Littérature et culture*
ŞERBAN CIOCULESCO: *Fiction et vérité*
VLADIMIR STREINU: *La vocation classique de la littérature roumaine*
PAUL GEORGESCO: *Mutation et valeur*
THEODOR VÎRGOLICI: *Le Musée de la littérature roumaine*
MARCEL BREAZUL: *Objet ou expression?*
ARCADIU MARINESCO-NOUR: *Folklore et dramaturgie*
VERA CĂLIN: *Le monde à l'envers*
ION BĂLU: *Benjamin Fondane en Roumanie*

Pages d'histoire littéraire

Mioritza présentée par LIVIU RUSU
La revue « Contemporanul » et son école littéraire; introduction par OVIDIA BABU-BUZNEA

Profils

TITU MAÏORESCO par Ion Roman
MIHAÏL SORBUL par Şerban Stati

ETHEL LUCACI BĂÏAŞ: *Poissons* (xilogravure)